किर्लोस्कर, देवल, गडकरी

यांच्या नाट्यकृतींचें सविस्तर
मूल्यमापन आणि रसग्रहण

*

१९४९ सालीं मुंबई–पुण्यात
व इतर अनेक ठिकाणीं
गाजलेलीं व्याख्यानें.

ना. सी. फडके

रामकृष्ण बुक डेपो, मुंबई ४

आवृत्ति पहिली १९५०

मुद्रक : लक्ष्मण नारायण चापेकर, आर्यसंस्कृति मुद्रणालय, लि.,
१९८/१७ सदाशिव पेठ, पुणें २.

प्रकाशक : वि. र. बाम, रामकृष्ण बुक-डेपो, प्रार्थना समाज नाका
गिरगांव, मुंबई ४.

फडके-साहित्य

कादंबऱ्या

१ अल्ला हो अकबर
२ कुलाब्याची दांडी
३ जादूगार
४ दौलत
५ अटकेपार
६ निरंजन
७ कलंकशोभा
८ आशा
९ उद्धार
१० काश्मिरी गुलाब
११ प्रवासी
१२ समरभूमि
१३ उन्माद
१४ गुप्त प्रायश्चित्त
१५ इंद्रधनुष्य
१६ प्रतिज्ञा
१७ वादळ
१८ शाकुंतल
१९ अखेरचं बंड
२० बस नंबर बारा
२१ जीवन-संगीत
२२ माझा धर्म
२३ झंझावत
२४ अंजलि
२५ जेहलम
२६ पतंग
२७ हसूं आणि आंसू
२८ उजाडलं! पण सूर्य कुठें आहे!

प्रबंध

१ मानसोपचार
२ मानसोन्नति
३ सुखाचे संसार
४ संतति-नियमन
५ आजचे तरुण स्त्री-पुरुष
६ प्रतिभासाधन
७ वाङ्मयविहार
८ आधुनिक गीता
९ मानसमंदिर
१० साहित्य व संसार
११ मनोहरची आकाशवाणी
१२ वेचलेले मोतीं
१३ टाकीचे घाव
१४ टाकाच्या फेकी
१५ माझ्या साहित्यसेवेंतील स्मृति भाग १
१६ कोंदणें
१७ शेलापागोटें

नाट्य

१ युगांतर
२ संजीवन
३ तोतया नाटककार
४ काळे-गोरे
५ जानकी
६ जडावाची देवी (नाटिका)
७ आगलावी (,,)
८ क्षमेसाठीं अपराध (,,)

गोष्टी

१ प्रो. फडके यांच्या गोष्टी
भाग १ ला
२ प्रो. फडके यांच्या गोष्टी
भाग २ रा
३ लोला आणि इतर गोष्टी
४ नमुनेदार गोष्टी
५ उल्हास कथा
६ वत्सला आणि इतर गोष्टी
७ चंद्रा आणि इतर गोष्टी
८ लाडकी लक्ष्मी आणि इतर गोष्टी
९ माझा देश आणि इतर गोष्टी
१० जिवाचं मैतर
११ बाजुबंद
१२ अत्तर गुलाब
१३ मागं वळून पाहूं नकोस,
आणि इतर गोष्टी
१४ अभ्यंगस्नान

ललित-गद्य

१ गुजगोष्टी
२ नव्या गुजगोष्टी
३ धूम्रवलयें
४ अबोलीच्या गोष्टी
५ मैफल
६ कमलपत्रें

चरित्रें

१ दादाभाई नौरोजी
२ टेरेन्स मॅक्स्विनी
३ डी व्हॅलेरा
४ तीन थोर देशभक्त
५ लोकमान्य टिळक

व्याख्यानें

१ गाजलेलीं भाषणें
२ मित्र हो !
३ मंथन
४ खाडिलकरांच्या नाट्यकृती
५ किर्लोस्कर, देवल आणि गडकरी

काव्य

१ रुमझुम

इंग्रजी

1 Sex Problem in India
2 Psychology
3 Social Psychology
4 Elements of Ethics
5 History of Philosophy
6 Manual of Logic
7 Birth Control
8 Leaves in the August Wind (A Novel)
9 Birth Pangs of New Kashmir
10 Sun beams and Shadows (Stories)



— १ —

किर्लोस्कर

मराठी रंगभूमीचा जन्म १८४३ सालीं झाला असं आपण मानतों. म्हणजे तिच्या जन्मास १०६ वर्षं होऊन गेलीं आहेत. या १०६ वर्षांपैकीं पहिल्या सदतीस वर्षांचा कालखंड—म्हणजे अण्णासाहेब किर्लोस्करांचं 'शाकुंतल' रंगभूमीवर येईपर्यंतचा कालखंड—'अंधार युग' म्हणून वगळला, आणि गडकऱ्याच्या 'एकचप्याला' नाटकानंतरचा तीस वर्षांचा काल, या काळांत अस्सल वाङ्‌मयीन मोलाचीं नाटकं लिहिलीं गेलीं नाहींत म्हणून वगळला तर, मधला चाळीस वर्षांचा जो काळ उरतो तो मराठी नाट्याच्या ऐन बहराचा, सुगीचा काळ म्हणावा लागेल. किर्लोस्करांचं 'शाकुंतल' हें या वासंतिक बहराच्या काळाचं प्रारंभस्थान होय; आणि गडकऱ्याचं 'एकचप्याला' हें समाप्तिस्थान म्हणावं लागेल.

किर्लोस्करांच्या आधीं मराठी रंगभूमि जरी अस्तित्वांत होती तरी ती अंधारात चांचपडत होती. (एखाद्या व्यक्तीची कला व समाजाची कला, या दोन्हींच्या प्रगतीच्या आणि वाढीच्या कायद्यांत पुष्कळ साम्य असतं असा मानसशास्त्राचा सिद्धांत आहे.) व्यक्तीची कला ज्याप्रमाणें प्रारंभीं चाचपडत असते, आपला मार्ग आणि आपलं माध्यम तिनं शोधून निश्चित केलेलं नसल्यामुळे तिची हालचाल बहुतांशीं हेतुशून्य आणि आंधळी वाटते. त्याप्रमाणेंच समाजाच्या कलेचीहि गोष्ट असते

मराठी रंगभूमीच्या पहिल्या सदतीस वर्षांच्या अितिहासाकडे पाहिलं असतां असं दिसून येतं कीं या काळांत नाटकं होत होतीं, परंतु, तीं करणाऱ्या लोकांना कोणतीहि विवक्षित दृष्टि नव्हती. नाटकांचे विषय, अभिनय, गायन, नेपथ्यरचना, वेशभूषा, या गोष्टींचा विशिष्ट ध्येयाला अनुसरून कुणी विचार केलेला नव्हता. नाट्यप्रयोगांतून कामं करणाऱ्या नटांना सामाजिक दर्जा शून्य होता, आणि त्यामुळें नाट्यकला ही अेक प्रकारें बहिष्कृतांची कला येवढ्याच नात्यानं समाजांत अंग चोरून वावरत होती. या सर्व गोष्टी विचारांत घेतां मराठी रंगभूमीच्या या पहिल्या सदतीस वर्षांना 'अंधारयुग' अशीच संज्ञा द्यावयास हवी; आणि मराठी नाट्याच्या डौलसपणाचं आणि सामाजिक प्रतिष्ठेचं युग योजनाबद्ध रीतीन सुरूं करणारे, मराठी रंगभूमीच्या स्वरूपांत, रंजकतेंत आणि सामाजिक प्रतिष्ठेंत क्रांति घडवून आणणारे श्री. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनाच मराठी नाटकांचे आद्य जनक ही पदवी आपण दिली पाहिजे.

किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी या चार नाटककारांनीं मराठी रंगभूमीचा वैभवकाल मुख्यतः घडविला. मराठी रंगभूमीच्या निस्सीम भक्ताच्या दृष्टीनं पूजेच्या पंचायतनांत ज्याच्या प्रतिमांची स्थापना व्हावी असे हे चार नाटककार होऊन गेले. हे चौघे आपापल्या परीनं श्रेष्ठच आहेत. तथापि केवळ कृतज्ञ भक्ताची भूमिका सोडून या नाटककारांच्या नाट्यकृतींचं परीक्षण आपण करूं लागलों कीं आपल्याला त्यांच्या गुणां-प्रमाणें दोषांचंहि विवेचन करावं लागेल, व त्यांच्या गुणावगुणांची तुलनात्मक चर्चाहि करणं आवश्यक ठरेल. आणि ही तुलनात्मक चर्चा करतांना आपल्याला अेक विधान निश्चितपणें करावें लागेल तें हें कीं देवल, खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या मोठेपणाचीं सर्व अंगं लक्षांत घेऊनहि या सर्वांहून श्री. अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांची श्रेष्ठता अधिक मानलीच पाहिजे. कारण ज्या क्रांतीचीं फळं देवल, खाडिलकर, गडकरी

याना फायद्याची झाली ती क्रांति करणारे पुरुष अण्णासाहेब किर्लोस्कर होते.

ज्या भक्कम चिरेबंद चौथऱ्यावर देवल, खाडिलकर, गडकरी यांना आपल्या नाट्यकृतींचीं मंदिरं अुभारतां आलीं तो चौथरा तयार करणारे पुरुष किर्लोस्कर होते. म्हणून मी पुन्हा म्हणतों कीं कांटेकोर अितिहासाच्या दृष्टीनं मराठी रंगभूमीच्या जन्माचं वर्ष १८४३ असलं तरी चिकित्सक रसग्रहणाच्या दृष्टीनं ज्या वर्षी किर्लोस्करांचं पहिलं नाटक 'शाकुंतल' प्रथम रंगभूमीवर आलं तें १८८० हें वर्षच मराठी रंगभूमीचं जन्म वर्ष मानलं जाईल; व आद्य मराठी नाटककार कोण या प्रश्नाचं अुत्तर देतांना अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचंच नांव घ्यावं लागेल. विशेष आनंदाची गोष्ट ही कीं अण्णासाहेब किर्लोस्कर हे केवळ अैतिहासिक दृष्टीनंच मराठीचे पहिले नाटककार ठरतील असं नाहीं, गुणानुक्रमाची दृष्टि ठेविली तरी ते पहिलेच ठरतील.

अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचा जन्म ता. ३१ मार्च १८४३ रोजीं बेळगांव जिल्ह्यांतील मलप्रभा नदीच्या कांठावरील, धारवाड शहरापासून सुमारें पंचवीस मैल अंतरावरच्या गुर्लहोसूर या गांवीं झाला. किर्लोस्कर हें आडनांव मूळ ज्या गांवावरून पडलं तें 'किर्लोसी' गांव रत्नागिरी जिल्ह्यांतलं आहे. हें मूळ किर्लोसी गांव सोडून अण्णासाहेबांचे पूर्वज सुमारें अठराव्या शतकाच्या मध्यास बेळगांव जिल्ह्यांतल्या गुर्लहोसूर गांवीं जाअून स्थायिक झाले आणि मानमान्यता पावले.

अण्णासाहेबांच्या चरित्रांतील ज्या अेका गोष्टीचं आश्चर्य वाटतं ती ही कीं जें महत्कार्य घडवून आणल्याबद्दल ते अजरामर कीर्ति पावले तें त्यांच्या हातून घडलं त्या वेळेस ते सदतीस वर्षांचे होते. देवल, खाडिलकर व गडकरी हे तिघे नाटककार म्हणून पुढें आले ते तारुण्याच्या अैन अुमेदींत; अुलट 'शाकुंतल' रंगभूमीवर आलं तेव्हां किर्लोस्कर सदतीस

वर्षांचे होते. परंतु याबरोबरच दुसरी एक गोष्ट आपल्या लक्षांत याव-यास हवी ती ही कीं या सदतीस वर्षांच्या काळांत मराठी रंगभूमीवर क्रांति घडवून आणण्याच्या कामासाठींच अण्णासाहेब किर्लोस्कर वाढत होते. त्याच्या अवतारकार्याला दृश्य फल आलं त्यावेळेस अण्णासाहेबांच्या वयाचीं सदतीस वर्षे होऊन गेलीं होतीं खरी; परंतु या दीर्घ कालांत ते त्या अवतारकार्याकडे निश्चितपणानं पावलं टाकीत होते. (संस्कार आणि शिक्षण या दोन्हीं बाबतींत एका क्रांतिकारक अलौकिक नाटककाराची भूमिका पार पाडण्यासाठींच त्यांच्या बुद्धीची आणि वृत्तीची तयारी होत होती.

१८६३ सालीं अण्णा विद्याभ्यासासाठीं पुण्यांत आले. परंतु त्याच्या मनाला अभ्यासापेक्षा नाटकाचा छंद अधिक होता व त्या छंदाला परि-पोषक असं वातावरण पुण्यांत तयार होतं. त्यांच्या नाटकी मंडळींशीं ओळखी झाल्या. ते नित्य नेमानं नाटकं पाहूं लागले, आणि नाटकांसाठीं पदंहि करून देऊं लागले. हळुहळु त्यांनीं पूर्वींच्या पौराणिक नाटकांत प्रसिद्धीस आलेली काहीं मंडळी आणि अब्रूदार घरंदाज गृहस्थांचीं कांहीं मुलं गोळा करून नाटक मंडळीही स्थापन केली. या मंडळींचे खेळ पुण्यात करण्याचं धारिष्ट मात्र अण्णांनीं केलं नाहीं.) 'विक्रमचारित्र', 'ओल्फिन्स्टन व बाजीराव याचा फार्स' असे काहीं खेळ करीत ही मंडळी नगर, खानदेश इत्यादि भागांत हिंडली. (अनेक आपत्तींशीं झगडत हालअपेष्टा सोशीत या नाटक मंडळीचा योगक्षेम चालला होता. परंतु अण्णांचा हा नाटकांचा नाद सुटेना. अखेर १८६६ मध्यें घरच्या मंडळींनीं मुद्दाम माणसं पाठवून अण्णांना जवळजवळ जबरदस्तीनं गुर्लासुरास परत नेलं. यानंतर वकिलीचा अभ्यास करण्यासाठीं ते धारवाडला गेले. परंतु ते त्या परीक्षेंत पास झाले नाहींत. मग अण्णा बेळगावच्या एका शाळेंत पंचवीस रुपयांवर शिक्षकाचं काम करूं लागले.) परंतु विद्यार्थ्यांचा शिक्षक झाला

म्हणून स्वभावधर्म जाणार कसा ? आळस, रंगेलपणा, गाण्यावाजवि-ण्याचा षोक हे जे अण्णांच्या स्वभावाचे स्थायी भाव ते शिक्षकाच्या धंद्यात थोडेच उपयोगी पडणारे होते ? बेळगांव म्हणजे पुण्याच्या खालोखाल मोठं शहर असल्यामुळं तिथं कुणा ना कुणा नाटक मंडळीचा तळ नेहमी असावयाचा, आणि नाटक मंडळीचा तळ गांवांत पडला कीं अण्णांचा तळ मंडळींत पडलाच म्हणूव समजावं. शिक्ष-काचा पेशा ते केवळ पोटासाठीं करीत होते; ते मनानं रमले होते. नाट्यरचनेच्या आणि काव्यरचनेच्या उद्योगांत. 'श्रीशांकर दिग्जय' या नाटकाबद्दल मठ संकेश्वर येथील श्रीशंकराचार्यांकडून त्यांनीं मोठी वाहवा मिळविली, आणि नाटकाचे प्रयोग कोल्हापूरकर, अचलकरंजीकर, सांगलीकर वगैरे मंडळींकडून होऊं लागले ते चोहोंकडे फार लोकप्रिय झाले. या सुमारास बेळगांवास कर्नाटकी 'पारिजातक' नाटक कर-णारी एक मंडळी आली. त्या धर्तीवर मराठींत नाटक बसवावं म्हणून अण्णांनीं कांहीं बायका जमवून खटपट सुरू केली. म्हणजे स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीं कराव्या हें मत आपल्याला वाटतं त्यापेक्षा फार जुनं आहे ! परंतु जमविलेल्या बायका फारच अडाणी असल्यामुळें अण्णांचा तो उद्योग सफल झाला नाहीं. पुढें हें 'पारिजातक' नाटक अण्णांनीं सांगलीकर मंडळीस स्वतः बसवून दिलं. या नाटकांतलीं बरींच पदं खुद्द नाटकातल्या पात्रांनीं म्हणावयाचीं होतीं. म्हणजे नाटकात संगीत घालण्याची जी क्रांति अण्णांनीं पुढें करून दाखविली तिचा प्रारंभ या नाटकांतच त्यांनीं करून पाहिला. शिक्षकाची नोकरी कशीबशी पार पाडीत अण्णांनीं जीं आठ वर्षे बेळगांवास काढलीं त्या अवधींत नाटक मंडळ्या व कीर्तनकार यांच्यासाठीं जवळजवळ पंचवीस आख्यानं त्यांनीं रचून तयार केलीं. शाळेतल्या नोकरीचा त्यांना कंटाळा आला म्हणून यांनीं पोलीस खात्यांतल्या जमादाराची वीस रुपयांची नोकरी

पत्करली. परंतु सुदृढ व धिप्पाड शरीर यांखेरीज पोलीस खात्यांतील नोकरीला लायक असा दुसरा कोणताच गुण अण्णांजवळ नव्हता. त्यामुळें ही नोकरी त्यांनीं लवकरच सोडली, आणि दक्षिण भाग रेव्हिन्यू कमिशनरच्या कचेरींत चाळीस रुपयांची नोकरी त्यांनीं पत्करली. या कचेरींत असतांनाच फिरतीच्या कामावर अण्णासाहेब किर्लोस्कर १८८० सालीं पुण्यास आले. त्यांचं हें आगमन म्हणजे अेक अत्यंत महत्त्वाची अैतिहासिक घटना ठरली. कारण त्यांच्या या पुण्याच्या मुक्कामांतच किर्लोस्कर नाटक मंडळीची जुळवाजुळव आणि स्थापना झाली. 'संगीत शाकुंतल' या नाटकाचे पहिले चार अंक अण्णा-साहेबानीं लिहून काढले. ता. १३ आक्टोबर या दिवशीं विजयादशमी-च्या सुमुहूर्तानें तंबाकू आळींतील गुळवे यांच्या हवेलींत रंगीत तालीम झाली. आणि रविवार ता. ३१ आक्टोबर १८८० या दिवशीं बुधवार पेठेंतील 'आनंदोद्भव' थिअेटरांत 'संगीत शाकुंतल'चा पहिला प्रयोग झाला ! नाटकगृहाचे तिन्ही मजले गच्च भरले होते. किर्लोस्कर संगीत मंडळीच्या नांवाचीं हस्तपत्रकं शहरात आधीं वाटलीं गेलीं होतीं. भिंतीवर मोठमोठ्या जाहिराती लावण्याची आवश्यकताच राहिली नव्हती. कारण सगळीं तिकिटं अगोदरच पार खपून गेलीं होतीं ! नाटकाचे चार अंक अेकाहून अेक अधिक चढत गेले. नटांच्या अभिनयानं आणि संगीतानं सारे लोक मंत्रमुग्ध होऊन गेले होते. प्रयोग संपून अखेरचा पडदा पडला तेव्हां सारे प्रेक्षक स्वप्नसृष्टींतून जागे झाल्याप्रमाणें देहभानावर आले ! महाराष्ट्रात संगीत नाट्यकलेचा जन्म झाला. महाराष्ट्रीय रासिकांना नवे डोळे आणि नवे कान मिळाले. मराठी रंगभूमीवर अेक नवयुग सुरुं झालं !

यापुढें पांच वर्षांत नाटककार या नात्याची अण्णासाहेबांची कीर्ति सारखी वाढतच गेली. त्यांच्या 'संगीत सौभद्र' या नाटकानं तर

अक्षरशः सबंध महाराष्ट्राला वेडच लाविलं. दुर्दैवाची गोष्ट अशी कीं 'संगीत शाकुंतल' च्या अपूर्व यशानंतर पुरतीं पांच वर्षेहि लोटलीं नाहींत तोंच अण्णासाहेबांची अिहलोकची यात्रा संपली.

(सौभद्रानंतर अण्णासाहेबांनीं 'रामराज्यवियोग' लिहावयास घेतलं. त्याच्या तीन अंकांचा पहिला प्रयोग पुण्यास ता. २० आक्टोबर १८८४ रोजीं झाला. परंतु तें पूर्ण करावयाच्या आधींच अण्णासाहेब या जगाची रंगभूमि सोडून गेले !)

त्यांच्या अखेरच्या दिवसांचं वर्णन करूं लागलं कीं मन अुदास आणि विषण्ण झाल्यावाचून रहात नाहीं.

१८८५ सालीं किर्लोस्कर मंडळी नाशिक, उमरावती, नागपूर, इंदूर, धार, देवास, अशी मोठी सफर यशस्वी करून पुण्यास परत आली. (आक्टोबरच्या ७ तारखेस पुण्याच्या मुक्कामांतील शेवटचा खेळ झाल्यावर कंपनी थोड्या दिवसांच्या सुटीसाठीं बंद करून, व ता. २२ नोव्हेंबर रोजीं सर्वांनीं पुण्यास पुन्हा जमायचं असं ठरवून अण्णासाहेब आपल्या जन्मगांवीं जाण्यासाठीं जे निघाले ते पुन्हा पुण्यास कधीं आले नाहींत. त्यांना मधुमेहाचा विकार जडला होता आणि त्यांची पूर्वीची रंगेल वृत्ति नाहींशी होऊन त्यांच्या वागण्यांत विरक्तता आली होती. या विरक्ततेमुळेंच त्यांचं 'रामराज्यवियोग' हें नाटक अपूर्ण राहिलं. अण्णासाहेब गुर्लहोसुरास पोंचले तेव्हां मुलगा मोठी कीर्ति मिळवून परत आला म्हणून अण्णाच्या वडिलांना परम हर्ष झाला. त्यांच्या वडीलांनीं त्यांना वारंवार म्हणावं 'तुझ्या नाटकांतलीं पदं तुझ्या तोंडून अैकण्याची फार इच्छा आहे.' अण्णांनीं म्हणावं 'तीं म्हणण्यासारखी माझ्यांत ताकद नाहीं. मी मोरोबा आणि भाअूराव यांना बोलावितों म्हणजे ते म्हणून दाखवतील.' मग अण्णाच्या वडिलांनीं विसू न्हाव्याकडून पदं म्हणवून घ्यावींत. याप्रमाणें महिना गेला. अण्णासाहेबांची प्रकृति साधा-

रण बरी होती. परंतु त्यांना झोंप येत नसे. अेके दिवशीं रात्रीं गांवाजवळ डोंगरावर असलेल्या यल्लामा देवीला त्यांनीं नवस केला कीं आज मला झोंप येअील तर अुद्या तुझ्या दर्शनास येअीन. त्याशिवाय अन्नग्रहण करणार नाहीं. कर्मधर्मसंयोगानं त्या रात्रीं त्यांना झोंप आली. तेव्हां दुसरे दिवशीं उठल्याबरोबर ते डोंगरावर गेले. तिथें मुद्दाम गार पाण्यानं त्यांनीं स्नान केलं. त्याबरोबर वायूचा झटका येऊन त्याचं तोंड वाकडं झालं. वाटेंत सौंदत्ती नांवाचं गांव आहे तिथें डॉक्टरनीं त्यांच्यावर अुपचार केले. पण त्याचा कांहीं उपयोग झाला नाहीं. घरीं परत आल्यापासून अण्णासाहेब सारखं म्हणू लागले, 'मला सन्यास घ्यावयाचा आहे.' वायु झाल्यामुळें ते बडबडत असतील अशा समजुतीनं त्याच्या बोलण्याकडे कुणी लक्ष दिलं नाहीं. परतु दुसऱ्या दिवशीं सकाळीं अुठल्याबरोबर अण्णासाहेबांनीं विसू न्हाव्यास धोपटी घेऊन गंगेवर जाण्यास सांगितलं. अत्तराच्या बाटल्या जवळ होत्या त्या काढून त्यांनीं सर्व अंगाला स्वतः अत्तर चोळलं. नागपुराहून रेशमी धोतरं आणविलीं होतीं तीं कावेंत भिजवून छाट्या करून गंगेवर घेऊन ये असं कृष्णाप्पास सांगून ते गंगेवर जाण्यास निघाले. वडिलांनीं व घरातल्या मंडळींनीं त्यांचा प्रतिकार केला, म्हणून निरुपायास्तव ते स्वस्थ पडले. पाणी पिण्याचं निमित्त करून त्यांनीं पाण्याचा खुजा मस्तकावर ओतून घेतला, जानवं तोडून टाकलं, आणि वडील मंडळींना सांगितलं कीं "हा देह तुमचा आहे. मला संन्यास द्या किंवा देअूं नका. मीं तो आपल्या मनानं घेतला आहे." मग त्यांची प्रकृति झपाट्यानं विकोपाला गेली. आणि सोमवार ता. २ नोव्हेंबर १८८५ रोजीं रात्रीं मराठी रंगभूमीच्या या आद्य जनकाच्या अवताराची समाप्ति झाली!

वास्तविक अण्णासाहेब किर्लोस्कर यानीं आपल्या सबंध हयातींत नाट्य आणि काव्य याखेरीज दुसऱ्या कोणत्याहि दैवताची अुपासना

केली नाहीं. विद्यार्थिदशेच्या प्रारंभापासून त्यांच्या मनानं रंगभूमीचा ध्यास घेतला होता. तेव्हां त्यांच्या बेचाळीस वर्षांच्या एकंदर चरित्राचं वर्णन 'नाटकी अवतार' या शब्दांनीं करणं अुचित ठरेल. तथापि मराठी रंगभूमीच्या अुद्धाराबद्दलच्या त्यांच्या मनांतल्या अुंच अुंच कल्पना प्रथम साकार झाल्या त्या १८८० सालीं, ही गोष्ट लक्षांत घेतां असं म्हणावसं वाटतं, कीं अण्णासाहेबांचा नाटकी अवतार अवघ्या पांच वर्षांचाच ठरला. ('रामराज्यवियोग' या नाटकांत पुत्रावियोगानं प्राण सोडणाऱ्या दशरथ राजाची जी भूमिका अण्णासाहेबांनीं केली तीच त्यांची अखेरची भूमिका ठरली. नाटकांतल्या दशरथ राजाप्रमाणें स्वतः अण्णासाहेब जगाच्या रंगभूमीवरून अंतर्धान पावले) या दुर्दैवी घटनेमुळे 'रामराज्य-वियोग' हें अेक अपशकुनी नाटक होय अशी समजूत नाटक मंडळ्यात रूढ झाली होती, आणि या नाटकाचा प्रयोग मुक्कामाच्या शेवटीं तरी कधीं करावयाचा नाहीं असं त्यांचं धोरण असे. खरोखर, अण्णासाहेबाचा नाटकी अवतार अवघ्या पांच वर्षात संपेल असं कुणाच्याहि ध्यानीं मनीं नव्हत.

मात्र या पांच वर्षांच्या अल्पकालात अण्णासाहेबांनीं जे नाट्यमन्वंतर करून दाखविलं त्याच परोपरीनं कितीहि वर्णन केलं तरी तें पुरेसं होणार नाहीं. या पांच वर्षांत त्यानीं जी पुण्याअी संपादन केली तिच्या जोरावरच मराठी रंगभूमि आज सत्तर वर्षे टिकलेली आहे. नाटक मंडळ्यांच्या बिऱ्हाडीं पूर्वी अण्णासाहेबांच्या तसबिरीची पूजा होत असे ती उगीच नव्हे. अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं जी कीर्ति संपादन केली ती अक्षरशः पराकोटीची होती. मोठमोठ्या विद्वानांनीं आणि प्रमुख वृत्तपत्रांनीं त्यांची मुक्तकंठानं स्तुति केली. कवींनीं त्यांच्यावर काव्यरचना केली. कांहींनीं त्यांच्या गुणवर्णनपर कटाव रचले. अशा अेका कटावांतील कांहीं भाग आपणांस वाचून दाखविण्याचा मला अनिवार मोह होतो. हा कटावकर्ता म्हणतो,

अैशा गांवीं पांडुरंगसुत । नाम शोभतें ज्या बलवंत ॥
आण्णासाहेब जन हे बोलत । किर्लोस गावांमधील खोत ॥
म्हणून किर्लोस्कर जन वदत । त्यांनि नाटकें रचिलिं संगीत ॥
हे नच संसाराच्या गुंगींत । भेद बुद्धिहिन करी वामुंगित ॥
शाकुंतल हें प्रथम विरचित । ज्यानें द्रवलें सज्जन चित्त ॥
स्वशक्तिमानें खर्चुनि वित्त । रसिक न बघण्या मार्गे सरत ॥
सौभद्रामधि सुरसाचि प्राज्य । फिकें ज्यापुढें दधि मधु आज्य ॥
असाच वियोग सुरामराज्य । तिन्ही खेळहि अतितर पूज्य ॥
साधुनि संसाराचें काज । नाटयकलेमाधि अण्णा सज्ज ॥
यांचा देशचि जो कर्नाटक । तो यां आज्ञापी कर नाटक ॥
सन्मार्गाचे असति सुवाटक । अशीं नाटकें यांनीं रचिली ॥

*　　　*　　　*

भाअुराव हे मुख्य नायिका । काय या पुढें करिति बायका ॥
सज्जन हो यद्वचन आयका । वेध लाविती गुणी गायकां ॥
जणुं मदनाच्या ह्याच सायका । *　　*　　*
राहिल यांचें स्मरण निरंतर । येथुनि रविवाराच्या नंतर ॥
मित्रांच्या अैकुनी आर्जवा । केला आपण खेळ आठवा ॥
म्हणाल पुष्कळ दिवस आठवा । जैसा द्वापर युगीं आठवा ॥
अशा आपुल्या अुत्तम नांवा । अैकुनि आम्हां अपुल्या गांवा ॥
सोडुनि येथें घेअुनि धांवा । येअुनि आजचि बसलों ठावा ॥
सद्गुण त्यावरि कटाव गावा । अुद्भव मम मनिं या सद्भावा ॥

तात्याबा पुणेंकर नांवाच्या अेका गृहस्थांनीं अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्यावर केलेल्या संगीत पोवाड्यांतील पुढील भाग ऐकण्यासारखा आहे.

"शाकुंतल गोडी थोडी सुभद्रेस अुडी जना घडोघडी प्रीति थोर
सुचेना अन्य व्यवहार ॥
कशी गाण्याची चटक लाविली । सर्वांशी ।
होती कठिण कला परि सुलभ केली
सर्वांसी प्रेमाची खुण दाविली । सर्वांसी ।
नवी केली चाल संगीताची
झाली राळ अितर नाटकांची
गेली किंमत नायकिणींची
गाती सुस्वर पदें अण्णांची
झाली कीर्ति पाहा मंडळीची
अैसी आजवर नसे कोणाची
संगीताचा अिंद्र किंवा नभीं चंद्र प्रकाशित ज्ञानमार्गाला ॥
गेला संगीत कुसुम झेला
बलवंत कवी गुणवंत अंत कसा थोडक्यात झाला ॥
गेला संगीत कुसुम झेला ॥ "

मोठमोठ्या शास्त्री पंडितांनींहि अण्णासाहेबांना स्वयंस्फूर्तीनं संस्कृत भाषेंत प्रशस्तिपत्रं धाडिलीं. अशा अेका श्लोकबद्ध पत्राचा लेखक म्हणतो:-

" तुमचें शाकुंतल पाहिल्या नंतरसुद्धां मला तुमचें सौभद्र पुनःपुन्हा पाहावेंसें वाटतें; आणि त्याबद्दल मी विचार करतों तेव्हां मला वाटतें कीं यांत माझा नव्हे तर तुमचा दोष आहे. मनाला पुनःपुन्हा मोह पाडणारी कृति तुम्ही लिहिलीत हा तुमचा अपराध नव्हे काय?... इतर कोण-त्याहि कवीवर सरस्वति पूर्वीं कधीं फिदा झाली नव्हती अितकी तुमच्यावर झालेली आहे. या गोष्टीचं अितरांना आश्चर्य वाटत असेल, मला वाटत नाहीं. कारण असं पाहा वामन कवि तर बोलून चालून ठेंगणा; मयूर तर भुजंगावर अुपजीविका करणारा; तेव्हां त्यांच्याहून श्रेष्ठ असणाऱ्या

सरळ भुजांच्या आणि धिप्पाड आकृतीच्या बलवंतालाच सरस्वतीनं वरिलं असावं."

हे अुतारे मीं आपल्यापुढें मुद्दाम ठेवीत आहे. हेतु असा कीं अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनीं मराठी रंगभूमीत जी क्रांति घडवून आणली तिचं मर्म आणि तिचा विस्तार या दोन्ही गोष्टी आपल्या लक्षात याव्या. 'संगीत नाटक' हीं महाराष्ट्राला तोंपर्यंत सर्वस्वी अपरिचित असलेली चीज अण्णासाहेबांनीं महाराष्ट्राला दिली हें तर झालंच; परंतु याहूनहि अधिक महत्त्वाचं काम त्यानीं केलं तें हें कीं नाट्यकलेला त्यांनीं सामाजिक प्रतिष्ठेचं अत्यंत अुच्च स्थान मिळवून दिलं.

अण्णाच्या नाटकांपुढें अितरांच्या नाटकांची 'राळ अुडाली' असं पवाडा रचणारा कवि म्हणतो तें अक्षरशः खरं होतं. करमणुकीचा अेक अत्यंत अभिनव आणि अुच्च अभिरुचीचा प्रकार अण्णानीं लोकांना दाखविला; आणि तो अेकदां पाहिल्यावर अितर कुणाचीं नाटकं पाहायला लोक जाअीनासे झाले. अण्णाच्या पावलावर पाअूल टाकून अितर कांहीं धंदेवाल्या लोकानीं तींच आख्यानं घेअून तशीच संगीत नाटकं करून लोकाश्रय मिळविण्याची खटपट करून पाहिली. परंतु लोक तिकडे ढुंकूनहि पाहीनात. बोलके चित्रपट आल्याबरोबर ज्याप्रमाणें रंगभूमीवरचीं मराठी नाटकं पार गारद झालीं, त्याप्रमाणें अण्णाच्या नाटकांनीं पूर्वीची मराठी रंगभूमि अेका रात्रींत अितिहासजमा करून टाकली, आणि अितर कुणाच्या नाटकांना जागाच शिल्लक ठेविली नाहीं. सारांश कलेचा अेक अत्यंत उच्च आदर्श अण्णासाहेब किर्लोस्करानीं लोकांपुढें ठेवला व यशस्वी करून दाखविला. हें अेवढंच कार्य त्यानीं केलं असतं तरी त्यांचं अवतारकार्य मोठं ठरलं असतं. परंतु याहूनहि एक अधिक महत्त्वाचं असं कार्य अण्णासाहेबांनीं केलं. डॉक्टर, वकील, प्रोफेसर,

व्यापारी, मोठमोठे सरकारी अधिकारी, एवढंच काय, जुन्या मताचे शास्त्री पंडित देखील—या सर्वांना त्यांनीं अक्षरशः आपल्या भजनीं लाविलं. नटाचं तोंड पाहूं नये अशा तऱ्हेच्या समजुती ज्या समाजात रूढ होत्या त्या समाजातल्या प्रतिष्ठेच्या शिखरावरील लोक अण्णासाहेबांच्या नाटक कंपनींत बसण्या अुठण्यांत, त्यांच्याशीं स्नेह जोडण्यांत त्यांच्या नाटकाच्या हँडबिलावर सह्या करण्यांत, प्रयोगाच्या वेळीं व्यवस्थेसाठीं दारावर अुभं राहण्यात, कंपनींतील गुणी मुलाना आपल्या बंगल्यावर बोलावून चहा-पार्टी देण्यांत, वृत्तपत्राच्या अग्रलेखात अण्णासाहेबाच्या अुद्योगावर प्रशंसेचा वर्षाव करण्यात धन्यता मानूं लागले. नाट्यकलेविषयीं समाजाच्या मनांत पूर्वी जी तुच्छता होती ती पार नष्ट करून तिच्या अैवजी अण्णासाहेबांनीं उत्कट भाक्ति निर्माण केली. नाट्यकलेवरचा पूर्वीचा बहिष्कार अण्णासाहेबानी अुठविला व त्या कलेची मानाच्या जागीं स्थापना केली. नाट्यकलेच्या जन्मसिद्ध हक्काच्या आणि प्रतिष्ठेच्या प्रमाणपत्रावर समाजाची सही अण्णासाहेबांनीं घेतली ! या क्रांतील नाट्यकलेच्या जागतिक अितिहासात कुठें तोड असेल तर मला माहीत नाहीं !

मात्र हें सारं वर्णन अैकून आपण अशी समजूत करून घेअू नका कीं अण्णासाहेबांना आपल्या ह्यातींत टीका म्हणून कधी ती अैकून घ्यावी लागली नाहीं. वस्तुस्थिति अशी नाहीं. निंदा ही प्रशंसेच्या छायेसारखी आहे; आणि त्यामुळें ज्याची कोणी कधीं निंदा केलीच नाहीं असा पुरुष अजून पर्यंत कधीं जन्मलेला नाहीं. अजातशत्रु अशी पदवी ज्या धर्मराजाला मिळाली होती त्या धर्मराजाला देखील त्याच्या त्या अजातशत्रुत्वाबद्दलच प्रत्यक्ष आपल्या बंधूंकडून आणि पत्नीकडून किती कडक निर्भर्त्सना किती प्रसंगी अैकून घ्यावी लागली त्याची साक्ष महाभारतांत आपणास सांपडेल. अण्णासाहेबांचे कुणी टीकाकार नव्हतेच असं

समजूं नका. किंबहुना ज्याबद्दल त्याच्यावर प्रशंसेचा चौफेर वर्षाव झाला त्याबद्दलच कांहीं लोकांनीं त्यांच्यावर निंदेची लाखोली वाहिली. (अण्णासाहेबांचीं नाटकं अत्यंत यशस्वी झालीं, आणि त्यांना व त्यांच्या कंपनींतील लोकांना समाज सन्मानानं वागवूं लागला, या दोन गोष्टी कांहीं लोकांच्या मनांत सलूं लागल्या, व त्यांनीं अण्णासाहेबांच्या या दोन अपराधांबद्दल त्यांच्यावर अगदीं जहरी टीकेचं हत्यार वर्तमानपत्रांतून उपसलं.)

अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या 'शाकुंतल' नाटकानं विक्रमाचा अेक नवीन अुच्चांक अेकदम गांठला तेव्हां प्रमुख वृत्तपत्रांतून त्यांची व त्यांच्या सहकार्यांची जशी वाहवा झाली, तद्वत् कांहींच्या रकान्यांतून खोट्यानाट्या निंदेची गटारगंगाहि वाहूं लागली. किर्लोस्कर संगीत मंडळींतील देखण्या गुटगुटीत स्त्रीपाटर्यांना बडे सरकारी अधिकारी आणि अितर श्रीमंत लोक आपल्या बंगल्यावर बोलावून नेतात व त्यांना पैसे दागिने वगैरे भेटी देअून आपला आंबट शोक पुरा करून घेतात, अशा प्रकारच्या ज्या गटार वदंता पुणें शहरांतल्या रिकामटेकड्या गप्पीदासांच्या अड्ड्यावर प्रसूत झाल्या होत्या त्याच वृत्तपत्रांमधूनहि अण्णांचे टीकाकार लिहूं लागले. पुण्याच 'पुणेंवैभव' आणि मुंबअीचा 'अिंदुप्रकाश' हीं दोन पत्रं या टीकेच्या मोहिमेच्या आघाडीवर होतीं. अण्णांच्या नाटकांची स्तुति करणं म्हणजे अेका क्षुद्र विषयाला नसतं महत्त्व देणं होय अशी या टीकाकारांची मुख्य भूमिका होती; आणि आपला हा सिद्धांत सजवितांना त्यांनीं सभ्यता, सत्य अित्यादि साऱ्या मर्यादा झुगारून दिल्या होत्या.

अण्णासाहेबाविषयीं आणि त्यांच्या नाटकांविषयीं या पत्रांतून त्यावेळीं जें लिखाण प्रसिद्ध झालं तें वाचूं लागल्यावर सत्तर वर्षांपूर्वींच्या त्या काळांतहि मराठी वृत्तपत्र व्यवसायांत असभ्य खोट्या निंदेचा धंदा

कसा भरभराटलेला होता त्याची खात्री पटायला हरकत नाहीं. उदाहरणार्थ ‘ अिंदुप्रकाश ’ मधील पुढील टीका पहा.

“ आपसांत अेकत्र होऊन लोकांच्या सुधारणेच्या पुष्कळ गोष्टी आपणाला करावयाच्या आहेत. त्याचप्रमाणें आपल्या राज्यकर्त्यांपाशीं पुष्कळ मागण्या मागावयाच्या आहेत. पण या गोष्टींकडे लक्ष न देतां आमच्यांतल्या मोठमोठ्या शिकलेल्या लोकांना भलत्याच हलकट कामांत पुढारीपणा घेण्यात भूषण वाटतें, हें पाहून आम्हास पराकाष्ठेचें दुःख होतें. या दिवसांत मुंबअी अिस्ट अिंडिया असोसिअेशन, बॉम्बे असोसिअेशन, ज्ञानप्रसारक सभा अित्यादि अत्यंत उपयुक्त मंडळ्या ज्या अगदीं आहेत की नाहींत अशा झाल्या आहेत त्याचें पुनरुज्जीवन करणें हें स्तुत्य काम अेकीकडे ठेवून तीन तीन चार चार पदव्यावाले तीन तीन चार चार गृहस्थ नाटकांच्या हँडबिलावर सह्या करतात आणि त्यांतच कृतकृत्यता मानतात ह्याहून देशाचें दुसरें दुर्दैव तें कोणतें ! ... तिकडे कोल्हापूरच्या राजाचे हाल होत आहेत, अिकडे बडोद्यास मोठमोठ्या खटपटी चालल्या आहेत, लोकांत अज्ञान फार असल्यामुळें त्यांस नानाप्रकारच्या विपत्ती भोगाव्या लागत आहेत, मद्यपानादि दुर्गुण लोकांत वाढत चालले आहेत, व विधवाविवाहासारख्या सत्कार्यांकडे तरुण होतकरू व स्वतंत्रतेच्छु यांचें दुर्लक्ष होत चाललें आहे, असें असतां आमच्या विद्वान लोकांनीं नाटकें म्हणजे अेका प्रकारचे तमाशेच करण्यांत तल्लीन व्हावें काय ! हीं नाटकें करून करावयाचें काय ! तर दुष्यंत राजानें आणि शकुंतलेनें जें केलें म्हणून कालिदासानें वर्णिलें आहे, त्याचें अनुकरण करून दाखवायचें ! तर ह्यावाचून आमच्या राष्ट्राचें कांहीं अडलें आहे काय ! हो ! अशी कल्पना करा कीं अशी पुष्कळ नाटकें अुत्तम प्रकारें तयार होअून आमच्या देशांत हजार पांचशें दुष्यंत नट आणि हजारपांचशें शकुंतला नटी तयार झाल्या तरी त्याचा अुपयोग काय !... ”

किर्लोस्करांच्या नाटकामुळें समाज अधोगतीला जात आहे हा टीकेचा बार वाया जाअील हें ओळखून वृत्तपत्रीय टीकाकारांनीं टीकेच्या दुसऱ्या अेका मुद्याचे बार काढण्याचा क्रम पहिल्यापासून चालू ठेवला होता. हा मुद्दा असा कीं अण्णांच्या नव्या नाटकांत कांहीं दम नाहीं; त्यांचीं पात्रं टाकाऊ आहेत; प्रयोग गचाळ होतो; व्यवस्था वाअीट असते; सारांश मतलबी लोकांनीं या नाटकाचा अुगाच गाजावाजा केला आहे; लोकानीं यांना मुळींच आश्रय देअूं नये. अुदाहरणार्थ 'अिंदुप्रकाशां'तील पुढील मजकूर अैका.

"महाराज, पुण्यात आतांशा अशी कांहीं गंमत अुडाली आहे कीं कुणाला पुरुषार्थ करावयाचा असेल तर त्यानें नाटकांत सोंग घ्यावें, लौकिक मिळवायचा असल्यास अेखाद्या नाटकाच्या जाहिरातीखालीं नांव घालावें, संभावित हे पद मिळवावयाचें असल्यास नाटक्याशीं संगत ठेवावी, निदान नाटक्याच्या मागून रिकाम टेकडे तरी हिंडावें. वाहवा ! कां, आहे कीं नाहीं मासले वाईक स्थिति ? तात्पर्य तूर्त पुण्यांत संभावित कोण, तर नाटकी ! थोर कोण, तर नाटकी ! विद्वान कोण, तर नाटकी ! खरोखर तूर्त सद्दी अशी आली आहे या धंद्याची ! ज्या लोकास थोड्या वर्षांपूर्वी चांगले लोक जवळ सुद्धां अुभे करून घेत नसत, त्याना तूर्त बिदाग्या आणि मेजवान्या चालल्या आहेत ! ... हें नाटक संभावित, विद्वान, व देशहितवादी अशा मंडळींनीं केलें असा बाहेर व्यर्थ गवगवा अुठून लोक फसून त्यापासून वाअीट होणार आहेत. या मंडळींत थोडेसे कांहीं कारकून असून बाकीचे सर्व अक्षरशून्य गवअी म्हणजे अर्थातच गाढव, आअीबापांपासून पळून आलेलीं कांहीं पोरें, व कांहीं पाहिल्या प्रतीचे हलकट लोक आहेत. अुगीच बाहेर लौकिक कीं विद्वानानीं केलेलें नाटक ! ... परवांच्या प्रयोगांत प्रियंवदेच्या नेसण्यानें सारा बेरंग केला, कंचुकीचा घसा बसला होता, देखावे उत्तम नव्हते, दुष्यंत

राजा पायाखालच्या ढगांचें वर्णन करताना वरतीं आकाशात हात दाखवीत होता!... तात्पर्य ही पैसे अुपटण्याची कंपनी लौकरच मुंबअीस येणार. तर मुंबअीकर हो, पैशाची व्यर्थ हानि न करतां त्याचा दुसरा चांगला अुपयोग करा व अशा वाअीट धंद्यास अुत्तेजन देअूं नका!"

असल्या टीकेला अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांनी सहसा कधीं अुत्तर दिलं नाहीं. मात्र अेकदा जें दिलं त्यावरून असल्या टीकेचा समाचार घेण्याचं सामर्थ्य त्याच्या लेखणींत किती होतं तें स्पष्ट कळून येण्यासारखं आहे. अण्णासाहेबाच्या नाटकांचा बोलबाला पुण्या-मुंबअींतच नव्हे तर दौरा काढून ज्या ज्या गावीं त्यांनीं आपलीं नाटकं नेलीं त्या त्या गावीं झाला. अर्थात् वृत्तपत्री टीका जशी पुण्या-मुंबअींत झाली तशी अितर शहरांतहि झाली. किर्लोस्कर संगीत मंडळीचा मुक्काम नागपूर येथे असताना "नागपूर समाचार" नावाच्या पत्रात टीकेची खूपच झोड अुठविण्यात आली. अण्णासाहेबांनीं या टीकेला अुत्तर लिहून काढलं व शेवटच्या प्रयोगाच्या वेळीं तें प्रेक्षकांना वाचून दाखविण्यात आलं. या अुत्तरांतला काहीं भाग अैकण्यासारखा आहे.

"...'नागपूर समाचार' पत्रकर्ते म्हणतात कीं आम्हामधील अेकदोन अुत्तम पात्रें वजा केलीं असता आमच्या नाटकाला पन्नास रुपये देखील योग्यता राहणार नाहीं. आमचें म्हणणें तर्शी एकदोन पात्रे वजा झालीं असतां पन्नास रुपयेच काय पांच कवड्या देखील किंमत राहणार नाहीं. हें आम्हीं लहानशा अुदाहरणावरून सिद्ध करून दाखवितों. या शरीराच्या मानानें नाक हा भाग केवढा वरं आहे? आम्हांस वाटतें कीं या सर्व शरीराच्या तुलनेच्या मानानें तो हजारावा किंवा दोन हजारावाहि भाग होअूं शकेल. पण येवढा लहानसा भाग नाहींसा केला तर या शरीराला व्यंगता कां येते? नुसती व्यंगता येते अितकेंच नव्हे तर तो मनुष्य अितका विद्रूप होतो कीं त्याला मग त्याचे आअीबाप किंवा

नेहमी निकट सहवासांत असणारी त्याची धर्मपत्नीहि ओळखणार नाहीं. हें आमचें म्हणणें निराधार वाटत असल्यास त्यांनी पाहिजे तर अनुभव घेऊन पाहावा म्हणजे खात्री होईल. असो. सदरहू पत्रकर्त्यांनीं आम्हांस 'योग्यतेपेक्षां फाजील घमेंडी बाळगणारे नाटककार' असें विशेषण दिलें आहे. हें विशेषण देतांना असें विशेषण आम्हांस न मिळण्याकरितां आम्ही कसें वागलें पाहिजे हें कळविलें असतें तर फार चांगलें झालें असतें. त्यांच्या मतें हातात तिकिटाचें भिंडोळे घेऊन व बरोबर नाटकांतील एकदोन सुरेख मुलगे अगर असल्यास स्त्रिया यांसह नगरवासी रावसाहेब, रावबहादूर व मुख्यत्वेंकरून पत्रकर्ते यांच्या घरीं जाऊन हांजी हांजी करीत बसावें, म्हणजे फाजील घमेंडी न करणारे आम्ही झालों असतों असें वाटतें. परंतु त्यांनीं पक्कें समजावें कीं मडक्यावर चुन्याचे ठिपके लावून, मनुष्याच्या आकृती करून उभारलेल्या शेतांतल्या बुजगावण्यास पाखरें, आणि तींहि प्रथम एकदोन प्रसंगीं, भीतील. ज्यांस हें बुजगावणें आहे असें पक्कें ठाऊक आहे असा मनुष्य कधींहि भीति पावणार नाहीं. ज्याच्यापाशीं सर्व संगीत तयारी नाहीं असे नाटककार आपल्या जाहिराती व हँडबिलें वेळेवर मिळावींत म्हणून त्याबद्दल योग्य किंमत देऊनही शिवाय फुकट तिकिटें वगैरे देऊन हांजी हांजी करतील. पण ज्यापाशीं सर्व तयारी अडचण न पडण्यासारखी आहे असे नाटककार आपल्या आवाक्याबाहेरील विषयांस हात घालणाऱ्या पोटभरू वर्तमानपत्राच्या कशाहि लेखाला न जुमानता आपला वर्तनक्रम यथान्याय ठेवून आपल्या आश्रयदात्यांना संतोष देत फिरत राहतील. या शहरीं काळोख्या रात्रीं प्रकाश नसल्यानें रस्त्यांत ज्यापाशीं प्रकाशसंग्रह नाहीं अशा प्रवाशांस 'धोंड्या' पासून त्रास होतो; पण ज्याच्यापुढें मशालजी आपली लखलखीत मशाल घेऊन चालला आहे त्यांस अशा 'धोंड्या' पासून कांहीं त्रास न होतां जर

ते त्यांच्या चालण्याच्या आड येतील तर त्यांस ते लाथेनें बाजूस ढकलल्यावांचून कधींहि राहणार नाहींत..."

या अुताऱ्यावरून वृत्तपत्री निंदेला अुत्तर देण्याची ताकद अण्णासाहेबांच्या ठिकाणीं केवढ्या प्रमाणांत होती हें लक्षांत येअील. या सामर्थ्याचा अुपयोग मात्र अण्णासाहेबांनीं कधींच केला नाहीं. फक्त अेकदां केला. त्यांतील हेतु आपल्या अंगांतील रग जरा चांचपून पाहावी अितकाच असावा. टीकेला अुत्तर देत बसण्याची जरूरी त्यांना कोठें होती ! त्यांच्या प्रशंसेचे नगारे अेवढे चोहोंकडे वाजत होते कीं त्यांत क्षुल्लक टीकेच्या पिपाण्या कोणाला अैकूंहि जाण्यासारख्या नव्हत्या. त्यांनीं मिळविलेली वाहवा, आणि त्यांच्यावर झालेली टीका त्यांचे अंश छेद मांडून त्यांच्या आयुष्याच्या अखेरीस हिशोब काढला तर आडव्या रेघेखालील टीका शून्यवत् ठरावी अितकी रेघेच्या वरच्या बाजूची कीर्ति मोठी होती. ही त्यांची कीर्ति ते अधिक जगले असते तर किती वाढली असती तें कुणी सांगावं ? त्यांच्या चारित्र्याचा विचार करतां दोन गोष्टींचीं शल्यं मनाला टोंचतात. अेक शल्य या विचाराचं कीं मृत्यूनं त्यांना अकस्मात् आणि अकालीं गाठलं. आणि शल्यासारखा बोंचणारा दुसरा विचार हा कीं त्यांच्या अखेरच्या घटका सुखाच्या नव्हत्या. तथापि हे दोन्ही विचार चुकीचे आहेत. अण्णासाहेबांच्या अखेरच्या घटकांचं चित्र मी डोळ्यापुढं आणतों तेव्हां 'झाअिगफील्ड' या चित्रपटांतल्या अखेरच्या दृश्याची मला आठवण होते. अत्यंत भव्य प्रमाणावर नृत्यसंगीताचे कार्यक्रम करणाऱ्यांचा बादशहा म्हणून ख्याति पावलेला झाअिगफील्ड अंतकाळीं निष्कांचन झाला होता, आणि अखेरच्या घटकेला त्याच्या अेका जुन्या अिमानी सेवकाखेरीज त्याच्याजवळ कोणी नव्हतं. ज्या आपण अपरंपार पैसा मिळविला, सुख अुपभोगलं, त्या आपल्या अंतकाळीं आपली अशी दशा व्हावी याची झाअिगफील्डला

फार खंत वाटली, व आपल्या सेवकाकडे पाहून तो म्हणाला, " मला आनंदाचं मरण यायला हवं होतं." यावर तो सेवक म्हणाला, " धनी, तुमचं हें मरण आनंदाचं नाहीं असं कां म्हणता ! अहो, ज्या तुम्ही आपल्या सबंध हयातींत लक्षावधि हृदयाना आनंदित करण्याखेरीज दुसरा कसला विचारच केला नाहीं, त्या तुमचा अंतकाळ आनंदाचा नसावा हें शक्य तरी आहे काय ?" त्या सेवकाचे हे अुद्गार मला आठवतात, आणि मग मनांत येतं अंतकाळीं अण्णासाहेबांचं अंतर्याम कृतकृत्यतेच्या आनंदानं भरलेलं असलं पाहिजे !

ते अेकाअेकी अिहलोक सोडून गेले, या गोष्टीचंहि दुःख शोक्याशा विचारानं कमी होतं. त्यांच्या मनातले पुढचे संकल्प कोणते होते ते समजायला मार्ग नाहीं. त्यानीं आपल्या कुटुंबीयांची कोणतीहि सोय केली नाहीं. परंतु या विचाराबरोबरच दुसरा अेक विचार मनांत येतो तो असा कीं मराठी बोलणारे दशसहस्रावधि रसिक हे अण्णासाहेबाचे खरे आप्त व सुहृद होते, त्यांची पिढ्यांन् पिढ्या चैन चालावी अशी मुबलक सोय त्यांनीं केली. त्यांच्यासाठीं अवघ्या अडीच नाटकाची दौलत त्यांनीं मागं ठेविली, पण ती किती अपरंपार मोलाची होती. त्यातल्या त्यांत 'सौभद्र' हें नाटक तर अनेक दृष्टींनीं अितक्या मोलाचं आहे कीं ताजव्यांत अगदीं दुर्मिळ अशीं रत्नं घालून या नाटकाचं वजन आपण करावं ! (मराठी रंगभूमीची कितीहि स्थित्यंतरं होवोत, लेखनाचीं आणि अभिनयाचीं तंत्रं कितीहि बदलोत, कोणत्याहि जमान्यात कोणत्याहि स्थळीं जें नाटक रसिकांना वसंतोत्सवासारखं वाटेल असं अण्णासाहेबांचं 'सौभद्र' हें नाटक आहे. जें नवतारुण्यानं सदैव मुसमुसत राहील, आणि कमालीच्या विपत्कालातही मराठी रंगभूमीचं निशाण अुंच फडकवीत ठेवील असं जर कोणचं मराठी नाटक लिहिलं गेलं असेल तर तें 'सौभद्र' होय. या नाटकाच्या प्रयोगाची अपूर्व रंगत लुटण्यांत जसं सौख्य आहे,) त्या-

प्रमाणेंच या नाटकाच्या वाङ्मयीन श्रेष्ठतेची मीमांसा विस्तारानं करण्यांत आपलं हित आहे. याच दृष्टीनं या नाटकाची संपूर्ण चर्चा करण्याचं मीं योजिलं आहे.

अण्णासाहेबांचं पहिलं संगीत नाटक 'शाकुंतल' १८८० च्या ऑक्टोबर महिन्याच्या ३१ तारखेस प्रथम रंगभूमीवर आलं, तेव्हांपासून सतत दोन वर्षेपर्यंत या अेकाच नाटकावर पैसा आणि कीर्ति मिळवीत महाराष्ट्रांतील प्रमुख शहरीं हिंडून आपला नाटक कंपनीचा नवा उद्योग अण्णासाहेब उत्तम रीतीनें चालवूं शकले. तथापि अेकाच नाट्यप्रयोगावर किती दिवस विसंबून रहावयाचं या गोष्टीला कांहीं तरी मर्यादा मानणं आवश्यक होतं, आणि शिवाय आतापर्यंत जे केलं त्यापेक्षा अधिक कांहींतरी करून यशाची अधिक उंच पायरी चढून दाखवावी अशी इच्छा अण्णासाहेबांसारख्या कर्तबगार माणसाला होणं अपरिहार्य होतं. म्हणजे (धंद्याची गरज आणि मनांतली महत्त्वाकांक्षा या दोन गोष्टींच्या पोटीं अण्णासाहेबांचं दुसरं नाट्य-अपत्य जन्मास येणार होतं.)

अण्णासाहेबांचं हें दुसरं नाटक त्यांच्या पहिल्या 'शाकुंतल' नाटकापेक्षाहि अधिक सरस असणार याविषयीं सामान्य जनतेला संशय नव्हता. अण्णासाहेबांच्या लेखनाची, संगीताची, आणि त्यांच्या नटांच्या अभिनयकौशल्याची पूर्ण खात्री लोकांना 'शाकुंतल' वरून पटली होती; आणि अण्णासाहेबांचं यापुढचं नवं नाटक अुत्कृष्टच असणार या कल्पनेनं त्याचा पहिला प्रयोग केव्हां पाहावयास मिळतो म्हणून ते अगदीं चातकासारखे वाट पाहात होते. अण्णासाहेबांच्या निकटवर्ती मित्रांची मनःस्थिति मात्र कांहींशीं वेगळी होती. अण्णासाहेबांचं दुसरं नाटक पहिल्याला मागं सारील इतकं सरस अुतरावं अशी त्यांची इच्छा अर्थातच होती; परंतु 'अतिप्रेम पापशंकी' या न्यायानं त्यांच्या मनांत वारंवार येअी, 'पण असं होईल ना ? न झालं म्हणजे ?' या शंकांनीं विव्हल

होऊन अण्णासाहेबांच्या 'शाकुंतल' नाटकाची यशस्विता खरोखर कोणत्या गोष्टींत होती, आणि दुसरंहि नाटक पहिल्याप्रमाणें यशस्वी व्हावं म्हणून अण्णासाहेबांनीं कोणते हिशोब मनात ठेवायला हवे होते याविषयीं ते सारखा विचार करीत, आणि असं करा, तसं करूं नका असा हितोपदेश ते अण्णासाहेबांना करीत. सुभद्राहरणाच्या आख्यानावर नवं नाटक लिहिण्याचा संकल्प अण्णासाहेबांनीं केला होता. त्यांच्या विशेष जिव्हाळ्याच्या मित्रांपैकीं जे विशेष विद्वान आणि रसिक होते त्या सर्वांनाच काहीं अण्णासाहेबांचा हा नवा संकल्प मान्य नव्हता. उदाहरणार्थ अण्णासाहेबांचे मित्र मुंबईचे प्रख्यात वकील महादेव चिमणाजी आपटे यांनीं 'सौभद्र' नाटक रंगभूमीवर येण्याच्या आधीं त्यांना लिहिलेल्या एका पत्रातील पुढील भाग ऐकाः—

"हें इतकें लिहिण्याचे कारण इतरांच्या नाटकांची थट्टा करण्याचें नाहीं, परंतु आपल्यास पुढें जपण्याकरिता सुचविण्याचें आहे. आपण लिहिता कीं दिपवाळीच्या सुमारास संगीत सौभद्र घेऊन येणार. परंतु आपण येथे होतां तोपर्यंत तें नाटक सर्व लिहूनहि झालें नव्हतें. तेव्हां इतकी तयारी आपली कशी होणार आहे तें समजत नाहीं. शिवाय तें नाटक आपण आपल्या मनानें तयार करून तसेंच करून दाखविणार किंवा चार लोकांस प्रथम दाखवून त्यांत कमी जास्त दिसल्यास तें करून मग करणार हेंहि समजत नाहीं ... दुसरें नाटक जें करणें तें विशेष विचारानें व विशेष तयारीनें झालें तरच उपयोग ... आपण मला सौभद्राबद्दल जें सांगितलें त्यावरून तें संविधानक बरेंच चांगलें आहे इतकेंच मी म्हणेन. परंतु त्यांत पुष्कळ फेरफार व कमजास्त केल्याखेरीज त्याची चहा, व तीहि संगीत शाकुंतलानंतर, पडेल असें वाटत नाहीं. याचा विचार झाला पाहिजे ... आपल्या हातून कांहीं तरी व्हावें यांत हंशील नाहीं. मग यापेक्षां झालेली टूम तेवढीच राहिली तरी बस्स आहे.

कालिदासास शाकुंतल साधलें म्हणून त्यानें आणखी दहावीस नाटकें करून ठेवलीं नाहींत, व त्यानें तेव्हां केलीं असलीं तरी त्याचा लय तेव्हांच झाला असावा. शाकुंतलात सारेच रस आहेत. आपण मला जी सौभद्राची हकीगत सांगितलीत तिच्यांत स्त्रीपुरुषांचा अेकमेकांबद्दलचा विरह या-खेरीज दुसरें काहींच दिसलें नाहीं. ... केवळ मिळकत व्हावी व ती मुंबईस सहज होते असें समजून येऊं नये ..."

या उताऱ्यावरून अण्णासाहेबांचे जिव्हाळयाचे स्नेही त्याना किती निष्ठुरपणानं निस्पृह सल्ला देत असत या गोष्टीवर जसा प्रकाश पडतो तद्वत् हेंहि स्पष्ट दिसून येतं कीं ज्या पार्श्वभूमीवर अण्णासाहेब आपलं दुसरं नाटक लिहावयास अुद्युक्त झाले होते ती चमत्कारिक होती. त्यांच्या पहिल्या नाटकाच्या अपूर्व यशामुळें त्यांच्या दुसऱ्या नाटकाचा मार्ग अेका दृष्टीनं सोपा तर दुसऱ्या दृष्टीनं फार कठीण झाला होता. पहिल्या नाट्यकृतीच्या कीर्तीमुळें त्यांची दुसरी नाट्यकृति कशीहि असली तरी लोक पसंत म्हणतील असा ज्याप्रमाणें संभव होता, त्याप्रमाणें ती दुसरी नाट्यकृति चांगली असली तरी देखील ' छेः पाहिलीची सर हिला नाहीं ' असा लोकांचा अभिप्राय पडेल अशीहि शक्यता होती.

मात्र महादेव चिमणाजी आपट्यांसारख्या विद्वान रसिक सन्मित्रांनीं सौभद्राविषयीं प्रतिकूल अभिप्राय दिले तरी अण्णासाहेबांच्या मनाचा निश्चय डगमगला नाहीं. त्यांनीं आपल्या संकल्पाप्रमाणें हें नवं नाटक लिहावयास घेऊन त्याच्या तालमी सुरू ठेवल्या; आणि ते संपूर्ण लिहून होण्याची वाट न पाहतां त्याच्या पहिल्या तीनच अंकाचा पहिला जाहीर प्रयोग पुण्याच्या 'पूर्णानंद' नाटकगृहांत ता. १८ नोव्हेंबर रोजीं त्यांनीं करून दाखविला. (पुढें लौकरच सौभद्राचे उरलेले दोन अंक अण्णांनीं पूर्ण केले, आणि (१८८३ च्या मार्चमध्यें संपूर्ण सौभद्राचा पहिला प्रयोग झाला.))

सौभद्राच्या तीनच अंकांच्या पहिल्याच प्रयोगानं लोकप्रियतेचं शिखर गाठलं. या नाटकाचे प्रयोग पाहण्यास लोकांच्या झुंडीच्या झुंडी लोटूं लागल्या, आणि त्यांतील पदं अबालवृद्धांच्या तोंडीं झालीं. गेल्या सहासष्ट वर्षांत या नाटकाचे अक्षरशः अगणित प्रयोग झाले आहेत. हल्लींच्या चंदेरी आणि सोनेरी जुबिल्याच्या काळात सौभद्र नाटकाची जुबिली करावयाची झाली तर 'रेडियम जुबिली' करावी लागेल. बाकी असाहि अेक विचार मनांत येण्यासारखा आहे कीं जुबिल्या करतं कोण, आणि प्रयोगाची संख्या मोजतं कोण तर ज्यांच्या नाटकांचे प्रयोग मोजण्याच्या मर्यादेंतच राहण्याजोगे असतील ते! पण अुलट जिथें प्रयोगाला संख्येची मर्यादाच राहात नाहीं तिथें किती प्रयोग झाले म्हणून मोजणार कोण आणि जुबिलीचे समारंभ अुठवून जाहिरातबाजी करायाची आवश्यकता वाटणार कुणाला? सौभद्रासारख्या नाटकाच्या बाबतींत खरा प्रकार असा असतो कीं त्याचा प्रत्येक प्रयोग, कुणीही कुठेहि करीत असेल तरी, अेखाद्या अुत्सवाप्रमाणें असतो; प्रयोगाच्या वेळीं रंगदेवता प्रसन्न झालीच पाहिजे! आणि अशा नाटकांत वाङ्मय-गुणांचा अेवढा मोठा ठेवा असतो कीं त्यांची चर्चा कुणाहि मार्मिकानं रसिकाच्या कोणत्याहि मेळाव्यापुढें केव्हांहि करावी; ती चर्चा हिताची झालीच पाहिजे.

'सौभद्र' नाटकात दोष मुळीं नाहींतच असं सुचविण्याचा माझा हेतु नाहीं; अथवा अण्णासाहेबांनीं ज्या काळांत हें नाटक लिहिलं तो काळ किती पूर्वीचा होता हें ध्यानात घेअून आपण त्या दोषांकडे डोळेझांक केली पाहिजे असाहि युक्तिवाद मी कधीं करणार नाहीं. अेखाद्या कलाकृतीची किंमत जेव्हां आपण ठरवूं लागतों तेव्हां कलात्मक लिखाणांतील गुणावगुण पारखण्याचीं जीं अद्यावत् वजनं मापं आपल्याला अुपलब्ध झालीं असतील तीं वापरून आपल्याला निर्णय दिला पाहिजे.

कलाकृति प्राचीन कालांतील कीं आधुनिक कालांतील हा विचार परीक्षणाच्या वेळीं गैरलागू समजावा लागेल. कांहीं दिवसापूर्वी मीं 'मृच्छकटिक' नाटकाचं परीक्षण केलं, आणि कवीनं त्या नाटकात दाखविलेला चारुदत्त अुदात्त आणि पराक्रमी ठरण्यासारखा नाहीं असा निष्कर्ष काढला, त्या वेळेस माझ्या प्रतिपादनाला ज्यांनी विरोध केला त्याचं म्हणणं असं होतं कीं 'मृच्छकटिक' फार जुन्या काळात लिहिलं गेलं असल्यामुळे टीकाशास्त्राचे आजचे सिध्दात वापरून त्याची पारख करणं कठोरपणाचं आहे. परंतु हा मुद्दा पटण्यासारखा नाहीं. नाटकाची योग्यता ठरवितांना अगदीं अद्यावत् मूल्यमापनाची दृष्टीच ठेवायला हवी. नाटकाच्या जुनेपणाचा विचार करून फक्त आपल्याला अितकंच म्हणतां येअील कीं त्यांत आपणाला दिसून येणारे दोष त्या त्या काळांतील अपक्व विचारसरणीची आणि लेखनतंत्राच्या कोवळेपणाची फळं आहेत. म्हणजे त्या कलाकृतींत दोष कां राहिले याची मिमांसा आपल्याला करता येअील. तथापि तेवढ्यावरून ते दोषच नव्हेत असं कांहीं ठरत नाहीं. दोष ते केव्हाहि दोषच !

'सौभद्र' नाटकांत जे ढोबळ दोष मला दिसतात त्याची स्थिति अशीच आहे. अण्णासाहेबांच्या लिहिण्यांत हे दोष राहिले याचं कारण जवळ जवळ सत्तर वर्षांपूर्वी त्यांनीं हें नांटक लिहिलं. अण्णासाहेब आज ह्यात असते व सौभद्र नाटक लिहावयास बसले असते तर हे प्रमाद त्यांच्या हातून घडले नसते. परंतु 'असते नसते'च्या या भाषेला फारसं महत्त्व नाहीं. सौभद्र नाटकाची पारख करावयास आज आपण बसलों कीं आपल्या चिकित्सक बुद्धीला काय दिसतं हा खरा प्रश्न आहे; आणि या नाटकांत जर कांहीं दोष आपल्याला दिसत असतील तर अण्णासाहेबांविषयींची आपली आदरबुद्धि केवढीहि असली तरी ती आवरून धरून त्याचं विवेचन आपल्याला केलंच पाहिजे.

'सौभद्र' नाटकांत आण्णासाहेबांच्या हातून पहिला मोठा प्रमाद घडलेला मला आढळतो तो हा कीं ती अेक रहस्यप्रधान कपटकथा आहे. या गोष्टीचं जितकं अवधान त्यांनीं ठेवायला हवं होतं तितकं ठेवलेलं नाहीं, आणि त्यामुळें अुत्कंठा आणि विस्मय या दुहेरी तंत्राचा अुपयोग करून नाट्यप्रयोगाची रंगत त्याना खूप वाढविणं शक्य असूनहि त्यांनीं तीं वाढविली नाहीं ! कादंबरी अथवा नाटक लिहिणारा जेव्हां कथानकांत एखादं रहस्य योजितो तेव्हा तें रहस्य खेळाविण्याच्या अनेक तऱ्हा संभवतात. नाटकापुरतं बोलायचं झाल्यास आपल्याला असं म्हणतां येअील कीं अेखादं रहस्य नाटकांतील अेक दोन पात्रांसच—व त्यांच्यातर्फें सर्व प्रेक्षकांस—माहीत होअूं द्यावयाचं, नाटकांतल्या बाकीच्या पात्रांपासून तें गुप्त ठेवायचं, आणि नाटकाच्या अखेरीस सर्वांसाठीं त्या रहस्याचा स्फोट करावयाचा, ही जशी अेक कथनपद्धति संभवते, तशीच दुसरी अेक पद्धति नाटककाराला अवलंबितां येण्यासारखी आहे. ती अशी कीं कथानकातील रहस्याचा पत्ता प्रेक्षकांना देखील लागूं द्यावयचा नाहीं, आणि अखेरीस नाटकातील पात्रं आणि प्रेक्षक या अुभयतांपुढें रहस्य अेकाच वेळीं अुघड करून सगळयांनाच अेकदम विस्मयाचा मोठा धक्का द्यावयाचा. कोणत्या नाट्यकृतीला कोणती पद्धति अधिक सोअीची ठरेल याबद्दल कांहीं अढळ सामान्य सिद्धात घालून देअूं पाहणं वेडेपणाचं ठरेल. तथापि सामान्यतः येवढं म्हणतां येअील कीं कलात्मक कौशल्याच्या आणि अुत्कट रसोत्पत्तीच्या दृष्टीनं दुसरी पद्धति अधिक चागली, आणि नाटकाचं कथानक त्या पद्धतीनं सजविण्यांत विशेष मोठी अडचण नसेल तर तिचाच अंगिकार नाटककर्त्यानं करावा.

हे विचार नीट ध्यानांत ठेवून आपण 'सौभद्र' नाटकाकडे पाहूं. या नाटकाच्या कथानकांत रहस्य आहे तें हें कीं सुयोधनाशीं लग्न होण्याच्या अैन वेळेला सुभद्रेला कृष्ण तिच्या महालांतून नाहींशी

करून घटोत्कचाकडून तिला अरण्यांत नेववितो, तीर्थयात्रा करीत हिंडत आलेल्या अर्जुनाला तिचं फक्त दर्शन घडवून तिला पुन्हा आपल्या महालांत आणून पोचवितो, आणि अर्जुनाचा शेला तिच्या अंगावर यावा व तिच्या गळ्यांतली माला आणि तिनंच लिहिलं आहे असं वाटावं असं एक पत्र अर्जुनाला मिळावं व त्या पत्रांतील सूचनेनुसार अर्जुनानं यतिवेश घेऊन यादवांच्या राजवाड्यांत आपला प्रवेश करून घ्यावा अशी व्यवस्था करतो. कृष्णाच्या या कपटनाटकामुळें सौभद्रांतील रंजकता वाढली आहे हें उघड आहे. कृष्णानं केलेलं कपट-नाटक प्रेक्षकाना पहिल्यापासून माहित असल्यामुळें आणि अर्जुन सुभद्रा या नायक नायिकाना, बलरामाला, व नाटकाच्या अंकाच्या जवळ जवळ अखेरीपर्यंत रुक्मिणीलाहि माहित नसल्यामुळें कांहीं प्रवेशांतल्या संवा-दात इंग्रजींत ज्याला 'स्टेज आयरनी' म्हणतात किंवा आपण (अभावित विनोद) म्हणूं त्याची फार बहारीची निर्मिति होते. तथापि या साऱ्या गोष्टी मान्य करूनहि मला असं म्हणावसं वाटतं कीं या नाटकांतील रहस्याचा उपयोग अण्णासाहेबांनीं निराळ्या पद्धतीनं करून घ्यावयास हवा होता, व तसा तो त्यांनीं घेतला असता तर नाटकाची अेकंदर परिणामकारकता कितीतरी पटींनीं अधिक वाढली असती. कसं तें पहा.

आण्णासाहेबांच्या सौभद्र नाटकाच्या पहिल्या अंकात गोष्टी अेका-मागून अेक ज्या क्रमानें घडतात तो असा. अर्जुनाची व नारदाची भेट होते, नारदाच्या बोलण्यावरून सुभद्रेच्या लग्नाची बातमी अर्जुनाला कळते, अर्जुन संतापतो, त्याला त्रिदंडी संन्यास घेण्याचा उपदेश करून नारद निघून जातो; इतक्यांत सुभद्रेला खांद्या-वर घेऊन एक राक्षस प्रवेश करतो; अर्जुन त्याच्या अंगावर धांवून जातो, व त्याला मारून कड्याखालीं लोटून देतो, सुभद्रा थोडीशी सावध होते परतु अर्जुनाचं व तिचं संभाषण होण्यापूर्वीच तिला पुन्हा मूर्च्छा येते,

अर्जुन तिच्या अंगावर आपला शेला घालून पाणी आणावयास जातो, राक्षस परत प्रगट होतो व सुभद्रेला घेऊन जातो, अर्जुन पाणी घेऊन परत येतो, त्याला फक्त सुभद्रेची माळ आणि तिचं पत्र सापडतं, व त्या पत्रांत लिहिल्याप्रमाणें संन्यासी होण्याचं तो ठरवतो.

या एकंदर रचनेंत राक्षस जेव्हां सुभद्रेला घेऊन प्रथम प्रवेश करतो तेव्हा त्याच्या तोंडचं भाषण पुढीलप्रमाणें आहेः—

"(मोठ्याने खदखदा हंसून) जिचें हरण करावें म्हणून आजपर्यंत मी टपून बसलों होतों व ज्या कामांत विघ्नें येत गेल्यामुळें मला फार श्रम भोगावे लागले, ती आज माझ्या हस्तगत झाल्याने मी कसा कृतकृत्य होऊन गेलों. आता माझ्या सौख्यास पारावार नाहीं."

तो पुढें म्हणतो,

"ओः हो! मद्यप्राशनाची धुंदी उतरल्यानंतर मनुष्य जसा सावध होऊं लागतो तद्वत् या स्त्रीनें विशाल व काळे असे आपले डोळे उघडण्यास प्रारंभ केला आहे. तर आता ही सावध होताच हिला एकदम जाऊन मी आलिंगन देतों."

राक्षसाचीं हीं भाषणं ऐकून रंगभूमीवरील अर्जुनाप्रमाणेंच नाटक पाहाणाऱ्या प्रेक्षकांचीहि अशीच समजूत होते कीं एका भयंकर राक्षसाच्या तावडींत सुभद्रा सापडली असावी. अर्जुनाची ही समजूत पुढें कायम राहते. प्रेक्षकांचीही राहिली असती तर फार मौज झाली असती असं माझं म्हणणं आहे! परंतु ती रहात नाहीं!

एकदा नाहींसा झालेला राक्षस सुभद्रेला घेऊन जाण्यासाठीं पुन्हां प्रगट होतो तेव्हां त्याच्या तोंडच्या भाषणांत अण्णासाहेबांनीं रहस्याचा पुराच स्फोट करून टाकला आहे. राक्षसाचं तें भाषण ऐकायला अर्जुन

हजर नसतो, ह्यामुळें त्याची पहिली समजूत कायम राहते. परंतु प्रेक्षकांची साफ नाहींशी होते. परत आलेला राक्षस काय म्हणतो तें ऐका:—

" भगवान द्वारकाधीश गोपालकृष्णाचें कर्तव्य कोणासहि कळणार नाहीं. त्या कृष्णाच्या आज्ञेप्रमाणें मी सुभद्रा-देवीला इथें आणली, व त्यानें जी बतावणी करायला सांगितली तीही केली. त्याच्या सांगण्याप्रमाणें सर्व जुळूनहि आलें. आतां त्याच्या कपट नाटकाचा शेवटचा भाग उरला आहे. तेवढा करून तूर्तच्या कामगिरींतून मोकळें व्हावें. कृष्णानें स्वतः पत्र लिहून या थैलींत घालून दिलें आहे आणि सांगितले आहे कीं सुभद्रेच्या कंठांतील रत्नमाला काढून या थैलींत घालून ती तिथेंच टाक आणि सुभद्रेला पुन्हा उचलून आणून तिच्या मंदिरात ठेव. तर आता त्याप्रमाणें करावें ... "

घटोत्कचाच्या तोंडचं हें भाषण ऐकून प्रेक्षकांच्या मनांतील विस्मय आणि उत्कंठा या दोन्ही भावना एकदम थंडावतात. सुभद्रेच आपल्या महालातून एकाएकी नाहींसं होणं, अर्जुनाला तिचं ओझरतं दर्शन अरण्यांत घडणं, इत्यादि चमत्कृतिपूर्ण घटनांमागें कुणाचा हात होता त्याचा संपूर्ण उलगडा प्रेक्षकांना झाल्यामुळें यानंतर घडणाऱ्या कथा-भागाविषयीं त्यांच्या मनांत फारसं कुतूहल उरत नाहीं. पत्त्याचा डाव खेळणाऱ्या चारी भिडूंच्या हातांतलीं सारीं पानं दिसल्यावर हुकुमाचे पत्ते कुणाच्या हातांत आहेत, आणि डाव अखेरीस कुणाचा होणार तें सारं पाहणाऱ्याच्या लक्षात यावं आणि खेळ पाहाण्यांत त्याला फारशी गोडी उरूं नये तशी प्रेक्षकांची अवस्था होते.

जणूं प्रेक्षकांच्या ठिकाणचं औत्सुक्य आणि आश्चर्य घटोत्कचाच्या तोंडच्या भाषणांत आपण खलास करून टाकलं तेवढं पुरेसं नाहीं असं

वाटल्यामुळें अण्णासाहेबांनीं प्रेक्षकांच्या उत्कंठेची उरली सुरली सारी वाफ दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभीं कृष्णाकडून पार नाहींशी करून टाकली आहे. दुसरा अंक सुरूं झाल्यावर अण्णासाहेबांचा कृष्ण जो प्रवेश करतो तो मुळीं पोलीसांच्या मारहाणीला भ्यालेल्या एखाद्या माफीच्या साक्षीदाराप्रमाणें. सुभद्रेचं दुर्योधनाशीं ठरलेलं लग्न मोडावं आणि तें अर्जुनाशीं व्हावं यासाठीं आपण काय काय युक्त्या केल्या व करणार आहोंत तें सारं प्रेक्षकांना भराभर सांगून टाकतो. घटोत्कच पहिल्या अंकांत म्हणतो "भगवान द्वारकाधीश गोपालकृष्णाचें कर्तव्य कोणासहि कळणार नाहीं!" पण स्वतः हे भगवान द्वारकाधीशच दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभीं आपल्या तथाकथित गुप्त मसलतीचं अक्षरन् अक्षर साऱ्या प्रेक्षकांपुढें उघड करतात, मग त्याच्या त्या कर्तव्यांत 'कुणासहि न कळण्यासारखं' तें काय राहिलं! ज्यायोगें प्रेक्षकाना विस्मयाचा धक्का बसेल असा कांहीं भाग कथानकांत येण्याचा संभवच कृष्णाच्या या स्वगत भाषणानंतर अण्णासाहेबांनीं शिल्लक ठेवलेला नाहीं. याला कांहीं रचनेचं खरं चातुर्य खचित म्हणतां येणार नाहीं.

. कृष्णानं आपली सारी मसलत उघड करून सांगावी यात विस्मय आणि उत्कंठा या दोहोंचाहि घात आणि रसाची हानि तर अण्णासाहेबांच्या हातून घडलीच, परंतु शिवाय श्रीकृष्णाच्या स्वभावचित्रावर हास्यास्पदतेचा रंग आपण फाशीत आहोंत याचेंहि भान अण्णासाहेबांना राहिलं नाहीं. सुभद्रेला तिच्या महालांतून एकाएकी नाहींशी करून अरण्यांत तिची आणि अर्जुनाची ओझरती भेट कृष्णानं करविली येवढंच अण्णासाहेबांनीं दाखविलं असतं तरी वास्तविक नाटकाच्या कथानकाचे दुवे जुळविण्याच्या दृष्टीनं तें पुरेसं ठरलं असतं. पण मग असा प्रश्न शिल्लक राहिला असता कीं ज्या घटकेला घटोत्कचानं सुभद्रेला अरण्यांत नेली त्या घटकेला नेमका अर्जुन त्या ठिकाणीं कसा आला? कृष्णा-

सारख्या सर्वसत्ताधीश प्रभूच्या अवतारानं येवढ्याहि योगायोगाचा फायदा घेतल्यास त्याच्या कर्तृत्वाला बाध येईल अशी शंका मनांत आल्यामुळे की काय कोण जाणे, अर्जुन तीर्थयात्रा करीत द्वारकेजवळ आला या घटनेच्याहि मागें कृष्णाचाच हात होता असंहि अण्णासाहेबांनीं दाखविलं. इतकंच नव्हे तर अर्जुनाच्या तीर्थपर्यटनाला ज्या घटना आधीं कारण झाल्या त्यादेखील सर्व मींच घडवून आणल्या असा अण्णासाहेबांचा हा कृष्ण आम्हांला स्वच्छ सांगतो. दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभींच्या आपल्या त्या भयंकर स्वगत भाषणांत कृष्ण काय म्हणतो ऐकाः—

" या गुप्त मसलतीचा पाया मला कुठपासूनतरी रचावा लागला !

तस्करा हातीं । द्विजगोधन हरिलें ।
तया पार्थासि शरण आणिलें ॥
आयुधागारीं । धर्मा निजवीलें
द्रौपदीसह त्या दावियलें ॥
मुनिच्या दंडा । पात्र त्यास केलें
तीर्थाटणा पाठवीलें ॥
नारदातें मीं । त्यासि भेटवीलें
अिकडचें वृत्त जाणवीलें ॥ "

म्हणजे अण्णासाहेबांचा हा कृष्ण सुभद्रेची व अर्जुनाची अरण्यात भेट घडवून आणण्यासाठीं किती आधीपासून व्यूह रचीत होता पहा ! अर्जुनानं तीर्थयात्रेसाठीं निघावं म्हणून कृष्णानं ब्राह्मणांच्या गाओ चोरट्यांकडून पळविल्या, त्याच्या पारिपत्याला अर्जुन जाओील असं केलं अितकंच नव्हे तर धर्म आणि द्रौपदी यांचा अेकांत पाहण्याचं पातक त्याच्या हातून घडावं म्हणून ज्यावेळीं शस्त्रं घेण्यासाठीं अर्जुन शस्त्रागारांत गेला त्यावेळीं अल्लड चोरट्या तरुण प्रेमिकाप्रमाणें अेकांताच्या बाकीच्या साऱ्या जागा सोडून शस्त्रागाराच्या सादीकोपऱ्यांत

प्रणयक्रीडा करण्याची बुद्धिदेखील धर्म आणि द्रौपदी यांना श्रीकृष्णानंच दिली !

अण्णासाहेबांच्या कृष्णाची ही बढाअी अैकली कीं त्याच्या अमर्याद कर्तृत्वाविषयीं आदर अुत्पन्न होण्याअैवजीं आम्हाला हंसूं मात्र येतं; आणि या कृष्णाला असा सवाल करावासा वाटतो कीं बाबारे, अितका आडवा घास तूं घेतलास त्यापेक्षा सरळ सुभद्रेला अर्जुनाच्या स्वाधीन तूं कां केलं नाहींस ? खरोखर कृष्णाच्या कर्तबगारीचं जें चित्र अण्णानीं रंगाविलं आहे तें कलात्मक सौंदर्याच्या दृष्टीनं अगदींच गावठी म्हणावं लागेल. अण्णासाहेबांच्या बाजूनं फार तर येवढं म्हणता येअील कीं नाटकासाठीं जें आख्यान त्यांनीं निवडलं तें पौराणिक होतं, पौराणिक पात्राविषयीं लोकांच्या मनांत ज्या भावना हजारो वर्षांच्या संस्कारानं तयार झालेल्या होत्या त्यांचाच परिपोष करणं त्यांना आवश्यक वाटावं हें साहजिक होतं, आणि कृष्णाच्या अवतारीपणाविषयीं लोकांत ज्या समजुती प्रचलित होत्या त्या समजुतींची खुशामत करणं त्याना रास्त वाटलं असावं. परंतु हे सारं मान्य करूनहि अेक नाट्यकृति या दृष्टीनं जेव्हां आपण सौभद्राचं परीक्षण करतों तेव्हा आपल्याला असा निर्णय दिलाच पाहिजे कीं अेक तर कृष्णाची सारीच मसलत प्रेक्षकांपुढें प्रारंभींच अुघड केल्यानं अण्णासाहेबांनीं नाटकाची रंगत बिघडविली, आणि शिवाय श्रीकृष्णाची अेकंदर करामत परमेश्वरी कोटीपर्यंत नेअून भिडविण्याच्या भरांत चिकित्सक प्रेक्षकांच्या दृष्टीनं त्यांनीं त्याला हास्यास्पद करून टाकलं !

आणि नाटकाच्या संविधानकातील अेक महत्त्वाचा दुवा जुळविण्यासाठीं दैवी चमत्काराचं साहाय्य घेतांना त्यांनीं त्या चमत्काराला हास्यास्पद स्वरूप देअून टाकलं याबद्दल अण्णासाहेबांचा जेवढा राग येतो त्यापेक्षांहि कृष्णाच्या कपटकारस्थानाचा अुपयोग करण्यांत त्यांनीं

दाखवावयास हवी होती तेवढी मार्मिकता दाखविली नाहीं या गोष्टीचा अधिक येतो. रहस्याचा अुलगडा करणारं भाषण त्यांनीं पहिल्या अंकांत घटोत्कचाच्या तोंडीं घालावयास नको होतं. स्वतःच्या गुप्त मसलतीचं सविस्तर वर्णन करणारं स्वगत भाषण तर दुसऱ्या अंकाच्या आरंभीं कृष्णाच्या तोंडीं त्यांनीं मुळींच घालावयास नको होतं. सुभद्रेचं महालातून नाहींसं होणं, अरण्यात प्रगट होणं, तिची रत्नमाला आणि तिचं पत्र अर्जुनाच्या हातीं येणं, त्या पत्रातील सूचनेप्रमाणें अर्जुनानं संन्यास घेणं, आणि यतिवेषातल्या अर्जुनाला बलरामानं सन्मानपूर्वक घरीं आणणं, अित्यादि सर्व घटना कृष्णाच्या योजनेमुळें होत आहेत याची कल्पना नाटक पहाणाऱ्या प्रेक्षकांना मुळीं देखील होणार नाहीं अशा धोरणानं अण्णासाहेबांनीं त्या रंगभूमीवर घडवायला हव्या होत्या. त्यांतली चमत्कृति प्रेक्षकांच्या दृष्टीनं कायम ठेवायला हवी होती. अर्जुन आणि सुभद्रा यांना हलके हलके अधिकाधिक जवळजवळ आणणाऱ्या या अनुकूल गोष्टी घडताहेत तरी कशा असा विस्मय त्यांनीं प्रेक्षकांना वाटावयास लावायला हवा होता. तसं झालं असतं म्हणजे नाटकाच्या शेवटीं शेवटीं प्रेक्षकाचा विस्मय आणि अुत्कंठा शिगेला पोचली असती; आणि पांचव्या अंकांत घटोत्कच जेव्हां प्रगट होऊन सांगतो कीं "कृष्णाच्या आज्ञेवरून मी सुभद्रादेवींना महालांतून अुचलून अरण्यांत नेलं होतं" तेव्हां सुभद्रा आणि अर्जुन ज्याप्रमाणें चाकित होतात त्याप्रमाणेंच नाटक पहाणारे सारे प्रेक्षकहि चकित झाले असते, व "अरेच्या ! ही सारी गोड भानगड कृष्णानं केली होती म्हणायची !" असा आनंदाचा अुद्गार त्यांच्या तोंडून बाहेर पडला असता. प्रेक्षकांनीं काढलेला हा आश्चर्याचा आणि आनंदाचा अुद्गार म्हणजे नाटककाराच्या रचनाचातुर्याच्या विजयाचं पताकास्थान ठरलं असतं ! परंतु सहजशक्य

अशी ही करामत अण्णासाहेबांना सुचली नाहीं. सौभद्र नाटकाच्या गुंफणींत अेक अुणेपणा राहिला.

या नाटकांतील दुसरं दोषस्थल म्हणजे अण्णासाहेबांनीं योजिलेलीं स्वगत भाषणं. ज्या काळांत सौभद्र लिहिलं गेलं त्या काळांत स्वगत भाषण निषिद्ध समजण्याचा प्रघात नव्हता हें मला मान्य आहे; आणि अगदी अत्याधुनिक नाट्यतंत्राचा अुपयोग करावयाचा झाला तरी स्वगत भाषणावर कडकडीत बहिष्कार घातलाच पाहिजे असंहि माझं म्हणणं नाहीं. अेखाद्या पात्राच्या अंतरंगांतील अेखादा गुप्त विचार सूचित करण्यासाठीं त्याच्या तोंडीं अेखादा सहज अुद्गार घातला तर त्यांत कांहीं अेक बिघडत नाहीं असं मला वाटतं. पण सौभद्र नाटकांत अण्णासाहेबांनीं वापरलेलीं 'स्वगतं' या स्वरूपाचीं नाहींत. स्वगत भाषणाच्या अनेक तऱ्हा असूं शकतील; आणि त्यांतल्या कांहीं क्षम्य व कांहीं अक्षम्य समजाव्या लागतील. ज्या स्वगत भाषणांत रंगभूमीवरील पात्र अशा थाटानं बोलूं लागतं कीं जणूं प्रेक्षकांशीं गप्पागोष्टी करण्यापलीकडे त्याचा दुसरा हेतूच नाहीं, तें स्वगत भाषण सगळ्यांत अधिक अक्षम्य म्हणावं लागेल. सौभद्र नाटकाच्या पहिल्या अंकांत घटोत्कचाच्या तोंडीं जीं स्वगत भाषणं आहेत तीं असल्याच मासल्याचीं आहेत. दुसऱ्या अंकाच्या आरंभींचं कृष्णाच्या तोंडचं लांबलचक स्वगत भाषण म्हणजे तर या नमुन्याचं अत्यंत हास्यास्पद स्वरूप आहे. अर्जुन–सुभद्रेची अरण्यांत भेट घडवून आणण्यासाठीं चोरट्यांकडून ब्राह्मणांच्या गायी पळविल्या जातील असा बेतं घडवून आणण्याची तयारी आपल्याला किती आधींपासून करावी लागली याचं तर सविस्तर वर्णन या प्रदीर्घ स्वगत भाषणांत 'केवळ प्रेक्षकांच्या माहितीसाठीं' अण्णासाहेबांचे हे भगवान द्वारकाधीश गोपालकृष्ण करतातच, परंतु शिवाय अेखाद्या आधुनिक जाहिरात अेजंटाप्रमाणें

यतिवेश घेऊन बसलेल्या अर्जुनाची यथास्थित 'पब्लिक शिष्टी' व्हावी यासाठीं आपण कोणकोणत्या योजना केल्या आहेत व करणार आहोंत त्याची सविस्तर माहिती अण्णासाहेबांचे हे कृष्णाजीपंत प्रेक्षकांना देतात! अण्णासाहेबांनीं ज्या काळांत सौभद्र लिहिलं तो काळ जुना होता हें लक्षात घेऊनदेखील कृष्णाच्या या स्वगत भाषणाविषयीं असं म्हणावसं वाटतं कीं या भाषणांतील अप्रयोजकता अण्णासाहेबांच्या लक्षांत आली नाहीं हें एक मोठं आश्चर्य आहे. कारण सौभद्र नाटकाच्या लेखनाचा काल जरी जुना होता तरी ज्या लेखणीनं हें नाटक लिहिलं ती अेका अत्यंत मार्मिक आणि रसिक पुरुषाची लेखणी होती ! अितकं अप्रयोजक स्वगत भाषण लिहिताना ती लेखणी अडखळली कशी नाहीं !

परंतु आपल्या आश्चर्याची सारी वाफ कृष्णाच्या तोंडच्या या स्वगत भाषणावर खर्च करण्याचीहि सोय अण्णासाहेबांनीं ठेवली नाहीं. कारण याहूनहि अधिक हास्यास्पद अशा स्वगत भाषणांची योजना त्यांच्या हातून झालेली आहे; आणि ती देखील सौभद्राच्या पहिल्या अंकांतच. घटोत्कचाला घायाळ करून कड्याखालीं लोटून अर्जुन जेव्हां परत येतो तेव्हां सुभद्रा मावध झालेली असते व आपल्या महालापुढच्या बगीचांत दासींनीं आपल्याला आणून निजविलं असावं अशा कल्पनेनं ती स्वतःशीं बोलत असते. तिच्याकडे पाहून अण्णासाहेबांचा अर्जुन काय म्हणतो तें अैका:—

> "(आपल्याशीं) आतां कसें बरें करावें ? आपण कांहीं हिला ओळख देऊं नये. तशांतून माझें अंग राक्षसाच्या जखमांच्या रक्तानें सर्व भरून गेल्यानें तीहि मला ओळखणार नाहीं. बरें, अगोदर ही आपल्याशीं काय भाषण करते तें अैकूं म्हणजे त्याप्रमाणें बतावणी करण्यास ठीक पडेल."

माणूस स्वतःशीं मनांतल्या मनांत काय बोलतो तें त्याच्या दृष्टीसहि न पडतां दूर अंतरावरून अैकण्याची विद्या या अर्जुनाला तीर्थयात्रा करतां करतां अेखाद्या महायोग्याकडून अवगत झाली असावी !

परंतु येवढ्यानंच भागलं नाहीं ! यानंतर सुभद्रा आणि अर्जुन यांच्या तोंडीं अशा थाटाचीं स्वगत भाषणं अण्णासाहेबांनीं घातलीं आहेत कीं अर्जुनाच्या प्रश्नाला सुभद्रेकडून अुत्तर मिळतं आणि सुभद्रेच्या प्रश्नाला अर्जुनाकडून उत्तर मिळतं. ही प्रश्नोत्तर मालिका कांहीं वेळ चालल्यावर अर्जुन अखेर आपल्या स्वगत भाषणांत (!) सुभद्रेला प्रश्न करतो "(आपल्याशीं) पण सुंदरी, हें तूं कोणाला अुद्देशून बोलत आहेस ?" आणि अर्जुनाचा हा स्वगत प्रश्न अैकल्यावर सुभद्रा त्याला पद्यमय अुत्तर देते,

"पाडुकुमारा पार्थनरवरा राखा वचनाला ।
निश्चय माझा न ढळे जरि हा कंठ कुणी चिरिला ।। "

आणि सुभद्रेनं स्वगत भाषणांत काढलेला हा अुद्‍गार अर्जुनाला अैकूं गेल्यामुळें तो म्हणतो, "आहाहा ! सर्व संशय फिटून या भाषणानें मी आनंद पर्वताच्या शिखरावर जाअून बसलों... "

•अर्जुन आणि सुभद्रा यांच्यांत प्रत्यक्ष उघड संभाषण झालं असतं तर ज्या प्रकारचीं अुत्तरं प्रत्युतरं त्यांनीं केलीं असतीं तींच त्यांच्या तोंडीं घालून त्यांवर 'स्वगत' भाषण असा छाप तेवढा मारण्यांतला हास्यास्पद अप्रयोजकपणा आण्णासाहेबां-सारख्या कुशाग्र रसिक बुद्धीच्या माणसाच्या लक्षांत येअू नये या-बद्दलचं आश्चर्य मनांतून कांहीं केलं तरी जात नाहीं ! आणि गंमत अशी कीं मोठ्या माणसांच्या प्रमादाची देखील आंधळेपणानं नक्कल होण्याचा संभव असतो या न्यायाचा प्रत्यय अण्णासाहेबांनीं केलेल्या या चुकीच्या बाबतींत आपल्याला मिळतो. दोन पात्रांचीं स्वगत भाषणं एकमेकांला

अैकूं जाऊं शकतात या हास्यास्पद कल्पनेवर आधारलेली अर्जुन-सुभद्रे-सारखींच स्वगत भाषणं पुढें नाटककार देवल यांनींहि आपल्या 'संशय-कल्लोळ' नाटकाच्या पहिल्या अंकांत कृत्तिका आणि फाल्गुनराव यांच्या तोंडीं घातलेलीं आपल्याला आढळतात.)

नाटकाच्या संविधानकांतील रहस्याचा भाग वापरण्यांत दिसून येणारा चातुर्याचा अभाव, त्या अभावामुळें नाटकाच्या परिणामकारकतेंत आणि रससिद्धींत अुत्पन्न झालेलं वैगुण्य, व अप्रयोजक स्वगत भाषणांना कांहीं ठिकाणीं आलेलं हास्यस्पद स्वरूप, हे दोष दृष्टीआड केल्यानंतर मात्र अण्णासाहेबांच्या सौभद्र नाटकाला नावं ठेवायला जागा कुठेंहि शोधूं जातांदेखील सांपडणार नाहीं. अुलट अण्णासाहेबांच्या या कृतीचा जों जों अधिक विचार करावा तों तों त्याची एकेक नवीच करामत दृष्टीस पडल्याप्रमाणें होअून प्रशंसेचे उद्गारांवर अुद्गार आपल्या तोंडून बाहेर पडतात. (सौभद्र नाटकाच्या गुणांचं रसग्रहण करण्याच्या हेतूनं संविधानक, पात्रयोजना, स्वभाव परिपोष, रसवैचित्र्य, विनोद, संवाद आणि पद्यरचना या सहा मुद्यांचा विचार मी करणार आहें.)

सौभद्र नाटकाच्या संविधानकाबद्दल अेक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत घ्यावयास हवी कीं महाभारत आणि भागवत या दोहोंतहि सुभद्राहरणाची कथा आढळते खरी, परंतु त्या कथेच्या आधारानं नाटकाची रचना करताना अण्णासाहेबानीं तिच्यांत जे फेरफार केले ते जितके मौलिक तितकेच मार्मिक आणि हृद्य होते. महाभारतांत सुभद्राहरणाची कथा अगदीं त्रोटक आहे. ती अशी कीं धर्मराज व द्रौपदीला अेकांतांत पाहिल्याबद्दल वनवास पत्करून तीर्थयात्रा करीत हिंडतांना अर्जुन द्वारकेला जातो, रैवतक पर्वतावरील महोत्सवाच्या वेळीं सुभद्रेला पाहून तो मोहविवश होतो, त्यावेळीं "वनचऱ्याच्या ठिकाणीं असला संमोह कसा

अुद्‌भवतो ? ” असा खोचक प्रश्न श्रीकृष्ण त्याला करतो, अर्जुनानं आपली मनस्थिति कबूल केल्याबरोबर श्रीकृष्ण त्याला सल्ला देतो की सुभद्रेचं स्वयंवर जर आरंभिलं तर सुभद्रा कोणाला वरील याचा काय नेम आहे, तेव्हां तूं तिला पळवून नेअून तिच्याशी विवाह कर. श्रीकृष्णाच्या या सूचनेप्रमाणें अर्जुन सुभद्रेचं हरण करतो. वधूला पळवून नेण्याची पद्धति त्या काळीं मान्य असल्यामुळें अर्जुन-सुभद्रेच्या विवाहावर पुढें वडीलधाऱ्या मंडळींचं शिक्कामोर्तब होतं. भागवतांत सुभद्राहरणाचा प्रसंग थोडा अधिक विस्तारानं दिलेला आढळतो. भागवतांतील वर्णन असं आहे की त्रिदंडी संन्यास घेअून अर्जुन द्वारकेनजीक आल्यावर सुभद्रेचं लग्न दुर्योधनाबरोबर ठरल्याचं त्याला कळतं, सुभद्रा आपणास मिळावी यासाठीं काय करावं याचा विचार अर्जुन करीत असतांना यति म्हणून त्याचा गवगवा द्वारकेंत होतो. बलरामाकडे त्याचा यति या नात्यानं मुक्काम होतो. या मुक्कामात सुभद्रा त्याच्या नजरेस पडते, कृष्ण व सुभद्रेचे आअीबाप याच्या संमतीनं तो सुभद्रेला पळवून नेतो व नंतर त्यांचा विवाह होतो. यावरून सौभद्र नाटक ज्यांनीं पाहिलं अगर वाचलं आहे त्यांना अण्णासाहेबांना पुराणांत सांपडलेलं साहित्य किती होतं, व मूळ कथेला त्यांनीं कोणकोणत्या ठिकाणीं कशी कशी मुरड घातली तें सहज कळण्यासारखं आहे. मला विचाराल तर संविधानकाच्या बाबतींत आण्णासाहेबांनीं जी कल्पकता आणि करामत दाखविली तिच्या तीन तपशिलांकडे मी बोट दाखवीन. पौराणिक कथाभागांत पहिला मोठा फेरफार आण्णासाहेबांनीं केला तो हा कीं अर्जुन यति होअून रैवतक पर्वतावर गेला तो कृष्णाच्या सूचनेवरून गेला असं त्यांनीं दाखविलं. या फेरफारामुळें नाट्यवस्तूंत हेतुप्रधानता निर्माण झाली, तिला अेकजिनसीपणा आला, आणि अेका गोड कपटाची फलश्रुति असं अेकंदर स्वरूप तिला प्राप्त झालं. दुसरा फरक अण्णासाहेबांनीं केला तो असा कीं अर्जुन

आणि सुभद्रा हीं दोघं फार पूर्वीपासून अेकमेकांवर अनुरक्त होतीं आणि त्यांच्या लग्नाला वडीलधाऱ्या मंडळींनीं पूर्वीं संमति दिली होती, असं दाखाविलं. हा फरक केल्यामुळें अेकंदर नाटकाला पक्क्या प्रेमकथेचं स्वरूप आलं, आणि शृंगार, विरह, कारुण्य अित्यादि भावनांच्या छटा नायक-नायिकांच्या स्वभावांत खुलून दिसतील अशा सहज अुद्‌भवल्या. आणि तिसरा फरक अण्णासाहेबांनीं केला तो हा कीं यतिवेषधारी अर्जुनाला अंतःपुरांत आणून ठेवण्याच्या बलरामाच्या बेताला कृष्णानं कसून विरोध केला होता परंतु त्याचा सल्ला न अैकतां बलरामानं आपला बेत अंमलात आणला असं त्यांनीं दाखविलं. हा फरक केल्यामुळें नाटकांतील अकंदर घडामोडींत सुंदर विनोद सारखा खेळत राहिलेला आहे, आणि नाटकाच्या अखेरीस यतीनं सुभद्रेला पळवून नेल्याची बातमी समजल्याबरोबर बलराम "घालीन पालथी पृथ्वी, स्वर्ग पाडीन खालती । बधतों जातसे कोठें । दुष्ट चांडाळ तो यति ।" अशी गर्जना करतो तेंव्हां तो अेक विनोदाचा अुत्कर्ष बिंदु ठरून प्रेक्षकांनां हंसतां हसतां पुरे वाट होते. सारांश मूळ पौराणिक कथेचा आधार घेऊन विविध रसांनीं नटलेलं अेक नाटक तयार करतांना अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं दाखविलेलं कल्पकता आणि कुशलता फारच प्रशंसनीय आहे. (याच पौराणिक कथा भागावर पुढें खाडिलकरांनीं 'त्रिदंडी संन्यास' आणि वरेरकरांनीं 'संन्याशाचें लग्न' हें नाटक लिहिलं.) परंतु मूळ आख्यानावर नवीनच अर्थ बसाविण्याच्या अट्टाहासानं या दोघांहि नाटककारांनीं तिचं पुरतं विडंबन करून टाकलं आहे. हा गुन्हा ते करूं शकले याचं मुख्य कारण असं कीं अण्णासाहेबांच्या अंगची मार्मिकता आणि सहृदयता त्यांच्या ठिकाणीं शतांशानं देखील नव्हती. अण्णासाहेबांच्या शरीराप्रमाणेंच त्यांची रसिकता उंच आणि धिप्पाड होती. त्यांच्यापुढें खाडिलकर आणि वरेरकर हे दोघेहि खुजे ठरले. (पुराणांतल्या एखाद्या कथेला अतिरम्य प्रासादिक नाट्यस्वरूप देण्याचा

मराठी रंगभूमीवरील हा पहिलाच प्रयत्न होता, आणि तो अत्यंत यशस्वी केल्याबद्दल ज्याप्रमाणें आपण अण्णासाहेबांना धन्यवाद दिले पाहिजेत, त्याप्रमाणें आणखीहि एका ऋणाचा उल्लेख, लोकांच्या नजरेंतून तें कदाचित् सुटण्याचा संभव आहे म्हणून मुद्दाम, आपण केला पाहिजे. तें ऋण हें कीं जुन्या पौराणिक अगर ऐतिहासिक कथाभागांत अवश्य ते फेरफार करून त्याची नाट्यकृति बनविण्याच्या प्रथेचे जनक खाडिलकर आहेत ही लोकांतली सामान्य समजूत चुकीची आहे. या प्रथेचे आद्य जनक किर्लोस्कर म्हटले पाहिजेत. आणि या प्रथेला आरंभ करून नाट्यरचनेची एक नवी दिशा त्यांनीं मराठी रंगभूमीला दाखविली, येवढंच म्हणून भागणार नाहीं. आणखी एक विधान आपल्याला केलं पाहिजे. अण्णासाहेबांच्या थोरवीचं आणि सौभद्र नाटकाच्या श्रेष्ठतेचं यथायोग्य मापन करण्याच्या दृष्टीनं हें विधान फारच महत्त्वाचं आहे.

ते विधान असं कीं सौभद्र नाटक वरवर दिसायला जरी पौराणिक होतं तरी त्याचा खरा आत्मा सामाजिक नाटकाचा होता. या नाटकाच्या कथेचा सांगाडा पौराणिक आहे, कथापुराणं ऐकून वाचून यांतलीं पात्रं लोकांच्या चिरपरिचयाचीं झालेलीं अशीं आहेत, यांतल्या स्त्रीपुरुष पात्रांचे रंगभूमीवरील वेश पौराणिक पात्रांना अनुरूप असतात व त्यामुळें आपण पुराणकालांत वावरत आहोंत असा भास हें नाटक पाहात असतांना प्रेक्षकांना होतो. परंतु हें सारं खरं असूनहि सौभद्र नाटकाचं ऐन स्वरूप सामाजिकच आहे. एका उच्चकुलीन उपवर मुलीच्या विवाहांत उत्पन्न झालेल्या पेचप्रसंगाची ही कथा आहे. दोन प्रेमिकांच्या लहानपणांतल्या प्रेमाच्या आणाभाकांची, 'वाढलेल्या प्रीतितरू' ची, त्यांच्या प्रेमांत आलेल्या अडचणींची, वडीलधाऱ्या माणसांपैकीं कांहींची अनुकूलता कांहींची प्रतिकूलता यांतील संघर्षाची, आणि अखेर प्रेमिकांच्या झालेल्या लग्नाची ही गोष्ट आहे. उच्च मध्यम वर्गातील कोणत्याही कुटुंबांत

केव्हांही घडेल अशी ही अेक संपूर्ण सामाजिक प्रकृतीची गोष्ट आहे. या गोष्टीचा सामाजिक स्वरूपाचा गाभा अितका स्वच्छ आहे की ज्याच्याजवळ पुरेशी कल्पनाशक्ति आहे अशा प्रेक्षकाला पुरुष पात्रांच्या जटा-किरीट-कुंडल-खड्ग-गदा, आणि स्त्री पात्राचे अुंची शेले कमरपट्टे आणि अंगावरील हिऱ्यामोत्यांचे अलंकार, यांच्या पडद्याआडूनही तो अगदी स्पष्ट दिसतो; आणि नाटकांतील विविध प्रसंगाच्या विविध रसांचं सेवन करतांना पुराण काळांतील व्यक्तींचीं सुखदु:खं आपण पाहात आहोंत असं वाटण्याअैवजीं प्रेक्षकांना असंच वाटत राहतं कीं कृष्णराव आणि रामराव नांवांचे दोघे भाअू, त्यांची अुपवर बहीण सुभद्रा, तिचं ज्या तरुणावर प्रेम जडलं आहे तो अर्जुन, यांच्या सुखदु:खांचीं दृश्यं आपल्या डोळयांपुढून सरकत आहेत. भोंवतालच्या समाजात जीं कुठेंही सहज भेटतील अशीं हीं सारीं पात्रं असल्याचा प्रत्यय प्रेक्षकाला पदोपदीं येतो.

या पात्रांच्या वेशभूषा पौराणिक असल्याचं भान प्रेक्षकांना राहात नाहीं. त्या पात्रांचीं बोलणीं चालणीं, रुसणीं फुगणीं हीं सारीं आपल्या आजूबाजूच्या माणसांच्या चरित्रासारखीं आहेत ही जाणीव प्रेक्षकांच्या मनांत नाटकाच्या आरंभापासून अखेरीपर्यंत कायम राहते. यामुळें नाटकांतल्या पात्रांविषयीं प्रेक्षकांना विलक्षण आत्मीयता वाटते. सौभद्र नाटकाची गोडी कधीं संपणारी नाहीं, केवळ अक्षर साहित्यातच नव्हे तर अमर आणि अखंड नाटयांत या नाटकाची गणना झालेली आहे, याचं कारण ही आत्मीयता होय. मराठी रंगभूमीवरचं पहिलं स्वतंत्र सामाजिक नाटक लिहिण्याचं श्रेय नाटककार देवल यांच्यापासून हिरावून घेण्याचा हेतु मनाशीं न ठेवतां आपल्याला असं म्हटलंच पाहिजे, कीं पोषाखानं पौराणिक पण प्रकृतीनं संपूर्णतः सामाजिक अशा प्रकारचं नाटक प्रथम लिहिण्याचा मान अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांचा

आहे. सामाजिक नाटकं मराठी रंगभूमीवर केव्हां सुरू झालीं याबद्दल कोणा विद्वानांचीं काय मतं असतील तीं असोत, आणि या बाबतींत मामा वरेरकरांचा स्वतःबद्दलचा काय समज असेल तो असो, मला जर कुणीं विचारलं तर मी स्वच्छ सांगेन कीं किर्लोस्करांचं सौभद्र नाटक १८८२ मध्यें रंगभूमीवर आलं तेव्हांच मराठी सामाजिक नाटकांचं युग सुरू झालं. सौभद्र नाटकाकडे जों जों अधिक लक्ष द्यावं तों तों मला असं अधिकाधिक वाटतं कीं त्या काळांतल्या प्रेक्षकांच्या रुचीच्या कलानं घेण्याची आवश्यकता आण्णासाहेबांना वाटली म्हणून, आणि ‘ संगीत शाकुंतल ’ या नाटकाच्या प्रयोगांनीं जिंकलेल्या लोकमताला अेकदम धक्का देअूं नये या हेतूनं, आण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं आपल्या नव्या सौभद्र नाटकावर ‘ पौराणिक ’ असा आळ जरी स्वतःच घेतला होता तरी, तें खरं पाहता सामाजिकच होतं. तें पौराणिक नव्हे तर आधुनिक होतं. आणि अितकं आधुनिक होतं कीं काल कितीहि पुढें सरकला, समाजाची कितीहि प्रगति झाली, तरी नाटकांतल्या विषयाच्या वैशिष्ट्यामुळें त्याची आधुनिकता कधीं ओसरूंच नये.

सौभद्र नाटकाची आधुनिकता केवळ त्यातला प्रतिपाद्य विषय जो प्रेमविवाह तेवढ्यापुरतीच मर्यादित नाहीं. नाट्याच्या सरसपणाबद्दलच्या अितर कोणत्याहि कसोटीवर घासून हें नाटक तुम्ही पहा, त्याची आधुनिकता तुम्हांला मान्य करावी लागेल. नाट्यलेखनाच्या आधुनिक तंत्रांतील अेक सिद्धांत आपण मानतों तो असा कीं नाटकांत शक्य तितक्या कमी पात्रांची योजना केलेली असावी. ‘शक्य तितक्या परिणामकारक रीतीनं आणि शक्य तितक्या कमी पात्रप्रसंगांच्या साहाय्यानं सांगितलेली अेकच गोष्ट म्हणजे लघुकथा ’ अशी लघुकथेची सामान्य व्याख्या आपण करतों, आणि “ रंगभूमीवर नटांकडून भाषणांच्या व अभिनयाच्या द्वारें लोकसमुदायास सांगितली जाणारी कथा म्हणजे नाटक ”

अशी नाटकाची सामान्य व्याख्या मान्य झालेली आहे. नाट्यकला जसजशी प्रगत होत गेली, आणि त्या प्रगतीच्या अनुषंगानं नाट्य-लेखनाचं तंत्र जसजसं परिणत होत गेलं, तसतशा या दोन्ही व्याख्या अेकत्र मिसळून गेल्या, असं पाश्चात्य नाटकांच्या आधुनिक अितिहासा-कडे पाहिलं तर आपणांला दिसून येईल. " शक्य तेवढ्या कमी पात्र-प्रसंगाच्या साहाय्यानं" हा मूळचा लघुकथांचा गुणविशेष नाटकांतहि असावा असा संकेत आधुनिक कालांत निर्माण झालेला आढळतो. " रंगभूमीवर नटांच्या भाषणांच्या व अभिनयाच्या द्वारें लोकसमुदायास सांगितली जाणारी कथा " ही व्याख्या ज्याला लागू पडेल तें नाटक म्हणावं ही गोष्ट नाट्यशास्त्राचे आधुनिक टीकाकार मान्य करतील, परंतु ते पुढें असं म्हणतील कीं नाटकाची सरसता अगर नीरसता मोजण्याचं माप आणखी वेगळंच आहे. जी कथा रंगभूमीवर नटांच्या भाषणाच्या व अभिनयाच्या द्वारें लोकसमुदायापुढें मांडली गेली ती मांडतांना नाटककारानं किती पात्रं आणि प्रसंग वापरले हा एक महत्त्वाचा प्रश्न आहे. पात्र आणि प्रसंग जितके कमी असतील तितके अधिक गुण नाटककाराच्या कौशल्याला द्यावे लागतील. पात्रांचा आणि प्रसंगांचा मितव्यय ही आधुनिक नाट्यशास्त्रांतील अेक फार महत्वाची कसोटी ठरलेली आहे. ही कसोटि ' सौभद्र ' नाटकास आपण लावून पाहूं या. या नाटकांत अण्णासाहेबांनीं किती पात्रांची योजना केलेली आहे! बलराम, कृष्ण, रुक्मिणी, सुभद्रा, अर्जुन! बस्स! संपलीं या नाटकांतलीं पात्रं! फार तर कृष्णाचा मित्र वक्रतुंड, ब्राह्मण विदूषक आणि घटोत्कच यांचा निर्देश करावा लागेल. आणि तुमचा आग्रहच असेल तर कुसुमावति आणि सारंगनयना या सुभद्रेच्या दोन दासींचीहि गणना आपण करूं. ती करूनहि असं म्हणावं लागेल कीं सौभद्र नाटकांत अेकंदर फक्त नऊ पात्रं आहेत.

त्यांपैकीं चार गौण आहेत. आणि प्रमुख पात्रं किती तर अवघी पांच ! अण्णासाहेबांच्या नंतरच्या जवळ जवळ पासष्ट वर्षांच्या कालावधींत खाडिलकर, वरेरकर, बामणगांवकर, देसाओी, शुक्ल अित्यादि लेखकांनीं लिहिलेलीं सारीं पौराणिक नाटकं डोळ्यापुढें आणा, त्यांतलीं जीं विशेष गाजलीं त्यांचा मुद्दाम विचार करा, आणि ज्यांत केवळ पांच प्रमुख पात्रांवर अेकंदर नाटकाचे सगळे अंक अत्यंत रंगतदारपणानं खेळविले आहेत अशा अेका तरी नाटकाचं नांव तुम्हाला चटकन घेता येतं का सांगा. या दृष्टीनं विचार केला तर आपल्याला कबूल करावं लागेल कीं पात्रांच्या मितव्ययाचं जें तत्व विसाव्या शतकांतल्या मराठी नाटककारांना अंमलांत आणतां आलं नाहीं तें अेकोणीसाव्या . । ' ... .' रंगभूमीचा नवा अवतार होअून पुरतीं दोन वर्षेहि लोटलीं नव्हतीं तेव्हां आण्णासाहेबांना सहज लीलेनं वापरून दाखविलं. विसाव्या शतकांतल्या मराठी नाटककारांना पाश्चात्य नाटकांचा थोडाफार परिचय झालेला होता, त्यांनीं आधुनिक टीका वाङ्मय वाचलेलं होतं, कोल्हटकरासारखे विश्वविद्यालयीन पदव्यांनीं भूषित झालेले पंडित नाटककार सामान्य वाचकाला बापजन्मीं कळणार नाहीं अशा शैलीनं नाट्यलेखन तंत्राच्या सिद्धांतांवर लेखहि लिहीत होते, आणि कित्येक मराठी नाटककार अिब्सेनच्या नाट्यकलेबद्दल गप्पाहि झोकीत होते. परंतु यापैकी अेकालाहि पात्रप्रसंगांचा मितव्यय प्रत्यक्ष साधला नाहीं. उलट ज्या अण्णासाहेबांनीं फक्त संस्कृत नाटकाचं परिशीलन केलं होतं, ज्याचा अिंग्रजी नाट्य वाङ्मयाशीं यत्किंचित्‌हि परिचय नव्हता, आणि नाट्यतंत्राविषयींचं टीकावाङ्मय ज्यांनीं अेका अक्षरानं देखील वाचलेलं नव्हतं, त्या अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं मात्र केवळ आपल्या प्रतिभेच्या आणि स्वयंस्फूर्तीच्या जोरावर मितव्ययाचं तत्व ओळखलं आणि त्याचा आपल्या सौभद्र नाटकांत अतिशय हृदयंगम रीतीनं अुपयोग करून दाखविला. सौभद्र नाटक लिहि-

तांना त्यानीं विचार केला असावा, जी कथा लोकसमुदायाला सांगण्याची आहे ती कसली आहे ? तर अर्जुन आणि सुभद्रा यांच्या प्रीतीची, त्या प्रीतींत उत्पन्न झालेल्या विघ्नाची, आणि अखेर त्या प्रीतीचं जें साफल्य झालं त्या साफल्याची, ही कथा सांगण्यासाठीं अगदीं आवश्यक अशीं पात्रं किती ? तर नायिका सुभद्रा, नायक अर्जुन, आणि त्यांच्या प्रीतीला अनुकूल आणि प्रतिकूल प्रवाह उत्पन्न व्हावेत यासाठीं कृष्ण, रुक्मिणी, आणि बलराम ! येवढ्यांत कार्यभाग साधेल ना ? साधेल ! मग झालं तर. आतां याहून अधिक पात्राला माझ्या नाटकांत प्रवेश मिळणार नाहीं ! अशा प्रकारें मनाशीं संकल्प करून अण्णासाहेबांनीं सौभद्र लिहावयास प्रारंभ केला, आणि फक्त पांच पात्रांच्या साहाय्यानं नाटकाचे सारे अंक बहारीनं रंगवून दाखविले. आधुनिक नाट्यतंत्राची इतकी बेमालूम आणि यशस्वी अंमलबजावणी ज्यांत आहे असं 'सौभद्रा' खेरीज दुसरं जुनं संगीत मराठी नाटक दाखवितां येणार नाहीं ।)

पात्रांच्या मितव्ययाप्रमाणें प्रसंगांच्या काटकसरीकडे अण्णासाहेबांनीं कसं लक्ष पुरविलं आहे तें पहाण्यासारखं आहे. (कमींत कमी प्रसंगांची योजना करून त्यांच्या योगानं संविधानकाला जास्तींत जास्त गति देण्याचं काम नाटककारानं साधलं की त्यालाच आपण प्रसंगांची काटकसर असं नांव देतों. रंगभूमीवर घडणाऱ्या एकाच प्रसंगाचा संविधानकाच्या परिपोषाच्या दृष्टीनं अनेकविध परिणाम झालेला नाटककाराला दाखवितां आला तर प्रसंगांच्या मितव्ययाचं कौशल्य त्याला साधलं असं म्हणतां येईल. अण्णासाहेबांच्या या बाबतींतल्या कौशल्याची कल्पना यावी यासाठीं सौभद्र नाटकांतल्या एकाच स्थलाचा विचार केला तरी पुरे होण्यासारखा आहे. कृष्णाच्या आज्ञेवरून घटोत्कचानं सुभद्रेला तिच्या महालांतून उचलून अरण्यांत नेलं हा नाटकाच्या अगदीं आरंभीचा

प्रसंग पहा. या एकाच प्रसंगानं संविधानकाच्या एकंदर रचनेला आवश्यक अशा अनेक गोष्टींची सिद्धता झालेली आपल्याला आढळते. एक तर सुभद्रा आणि दुर्योधन यांच्या लग्नाचा ठरलेला मुहूर्त या घटनेमुळें टळला; आणि नंतर लगोलग चातुर्मास आल्याकारणानं हें लग्न लांबणीवर पडलं. अंगाशीं बेतलेला पेचप्रसंग कोणत्या तरी निमित्तानं पुढें ढकलावयाचा (पोस्टपोनमेंट ऑफ क्रायसिस) हें कादंबरी लेखनांतील अगर नाट्य लेखनांतील ठराविक तंत्र आहे. या तंत्राचा अवलंब सगळेच नाटककार करतात. परंतु पेंचप्रसंग पुढें ढकलला जाण्यास लेखकानं जें निमित्त दाखविलं असेल तें कितपत संभाव्य आणि प्रेक्षकांच्या मनाला पटण्यासारखं आहे हा फार महत्त्वाचा प्रश्न असतो. या एकाच प्रश्नाच्या दृष्टीनं आमच्या सर्व मराठी नाटककारांच्या कृती तपासून पाहून त्याचं यशापयश मोजण्याचा प्रयोग करून पहाण्यासारखा आहे. खाडिलकरांच्या नाट्यकृतींवर व्याख्यान देतांना मीं असं सांगितलं की, ' पोस्टपोनमेंट ऑफ क्रायसिस ' या युक्तीचा अवलंब खाडिलकरांनीं आपल्या प्रत्येक नाटकांत केलेला आहे; परंतु त्यांच्या कांहीं नाटकातून त्यांनीं योजिलेली युक्ति तर्काला पटण्यासारखी नसल्यामुळें त्या नाटकांचीं संविधानकं ढिलीं आणि खिळखिळीत झालेलीं आहेत. सौभद्र नाटकांत दुर्योधनाशीं लग्न म्हणजे सुभद्रेवर गुदरलेला एक पेचप्रसंगच होता. हा पेचप्रसंग कोणत्याहि कारणानं कां होईना पुढें ढकलला गेल्याखेरीज आणि कालहरण झाल्याखेरीज अर्जुनाची व तिची भेट, सहवास, आणि अखेर लग्न इत्यादि गोष्टी घडणं अशक्य होतं. तेव्हां सुभद्रेचं आपल्या महालांतून एकाएकीं नाहींसं होणं हीं गोष्ट म्हणजे सौभद्र नाटकाच्या कथानकाचं चक्र ज्या कण्याभोंवतीं फिरतं तो कणा समजावा लागेल. कृष्णानं आपल्या दैवी सामर्थ्यामुळें सुभद्रेला महालांतून नाहींशी केली असं अण्णासाहेबांनीं दाखविल्यामुळें ' अशुभस्य काल हरणम् ' घडवून आणणारा निमित्त–प्रसंग

संपूर्णतः मनाला पटणारा तर झालाच, परंतु शिवाय अण्णासाहेबांनीं आपल्या कौशल्यानं या एकाच प्रसंगानं अनेक गोष्टी कशा साधल्या तें पहाण्यासारखं आहे. अर्जुनाला सुभद्रेचं दर्शन अरण्यांत होणं, आपल्यावर तिचं अर्जुनहि प्रेम आहे याची खात्री पटणं, जें पत्र तिनं लिहिलं आहे असं तो समजतो तें त्याच्या हातीं येणं, अशा अनेक गोष्टी या एकाच घटनेंत अण्णासाहेबांनीं साधून घेतल्या आहेत. येवढंच नव्हे तर नाटकाच्या अखेरीस ज्या शेल्यामुळें आणि रत्नमालेमुळें अर्जुन–सुभद्रा यांना परस्परांची ओळख पटते तो शेला सुभद्रेकडे जावा आणि ती रत्नमाला अर्जुनाकडे जावी ही महत्त्वाची गोष्टहि त्यांनीं या एकाच प्रसंगांत गोंवून टाकली आहे. पहिल्या अंकांतील या प्रवेशांत अर्जुन आणि सुभद्रा यांची ओझरती भेट झाल्याचं दाखवून व लगेच त्यांची ताटातूट करवून प्रेक्षकांची उत्कंठा आणि हुरहुर त्यांनीं वाढविली आहे व पहिल्या अंकाचा पडदा पडल्यावर ' आता पुढें काय ? ' हें प्रश्नचिन्ह प्रेक्षकांच्या पुढें उभं राहील असं केलं आहे, ही गोष्ट तर आणखी निराळीच.

पात्रांच्या स्वभावरेखाटनाच्या बाबतींत अण्णासाहेबानीं जें कौशल्य दाखविलं आहे तें कोणत्याहि उत्कृष्ट आधुनिक नाटककाराला भूषणास्पद वाटावं असं आहे. विदूषक, घटोत्कच, आणि सुभद्रेच्या दोन दासी हीं चार वास्तविक सौभद्र नाटकांतील गौण पात्रं. परंतु कुंचल्याच्या अगदीं मोजक्याच फटकाऱ्यानीं पहाणाराच्या डोळ्यापुढें वस्तूचं अथवा व्यक्तीचं चित्र यथातथ्य उभं राहील असं करणाऱ्या चित्रकाराची निपुणता अण्णासाहेबानीं या चार गौण पात्राच्या बाबतींत दाखविली आहे. घटोत्कच राक्षसाची प्रचंड शक्ति, त्याचा मायावीपणा, उत्कृष्ट सेवकाला शोभणारा आज्ञाधारकपणा, आणि सुभद्रा आणि अर्जुन यांच्या विषयींचा प्रीतियुक्त आदरभाव, या साऱ्या गोष्टींचं स्पष्ट चित्र प्रेक्षकाला दिसतं. त्याचप्रमाणें विदूषकाच्या ठिकाणची शारीरिक कष्टांची अरुचि, मिष्ट

पक्वान्नांची अधाशी आवड, यतिपुढें आपल्या बायकोनं टोपलीभर फळं ओतलेलीं पाहून त्याला आलेला संताप, आणि आपल्यासारखाच पति जन्मोजन्मीं लाभावा असा आशीर्वाद आपल्या बायकोनं मागून घेतलेला पाहून खुलणारा त्याचा भोळा अहंकार, इत्यादि या पात्राच्या स्वभाव-छटा अण्णासाहेबांनीं फारच सफाईनं स्पष्ट केल्या आहेत. (सुभद्रेच्या दोन दासी त्या काय, पुरत्या घटकाभर सुद्धां त्या रंगभूमीवर स्वतंत्रपणें येत नाहींत. परंतु तेवढ्यांत एखाद्या हुशार फोटोग्राफरनं झटपट फोटो काढावेत त्याप्रमाणें आपल्या अंगच्या दुर्गुणांनीं सुभद्रेला अप्रिय वाटणारी सारंग-नयना आणि गुणांनीं प्रिय वाटणारी कुसुमावति यांचीं विरोधी चित्रं अण्णासाहेबांनीं अगदीं मोजक्याच शब्दांत पण स्वच्छ रेखाटून उभीं केलीं आहेत.) ही झाली गौण पात्रांची गोष्ट. मग मुख्य पात्रांचीं स्वभाव-चित्रं काढण्यांत आण्णासाहेबांनीं दाखविलेली करामत किती वर्णावी !

सौभद्र नाटकांतल्या पांच मुख्य पात्रांचा विचार करतांना एक गोष्ट मनांत येते ती ही कीं या नाटकाचा नायक अर्जुन आहे ही कल्पना आपण सोडून दिली पाहिजे, तरच (अर्जुनाचं स्वभावचित्रण सगळ्यांत कमी आकर्षक कां वाटतं याचा उलगडा आपल्याला करतां येईल. हा अर्जुन सबंध नाटकांत स्वतःच्या अकलेची आणि कर्तृत्त्वाची-खूण पटविणारी अेकही गोष्ट करीत नाहीं.) पहिल्या अंकांत तो फक्त नारदाजवळ आपल्या प्रेमाचं रडगाणं गातो, " संन्यास घेऊन कंदमूलं सेवन करून कोठेंहि अरण्यांत पडून " राहण्याचा संकल्प जाहीर करतो, पुढें अरण्यांत सुभद्रा दिसल्यावर आनंदित होतो, आणि लगेच ती नाहींशी झाल्यावर " काय करूं तुज शोधूं कोठें ।। धैर्य पहा सर्वहि तें खचलें " असा आकांत करतो. नाटकाच्या दुसऱ्या आणि तिसऱ्या अंकांत तर ही स्वारी रंगभूमीवर येतच नाहीं. चवथ्या आणि पांचव्या अंकांतहि त्याचं स्वतःचं असं कर्तृत्व कोणतंच दिसत नाहीं.

प्रथम नारदाचा गुरुमंत्र घेणारा, नंतर पत्रांतील सूचनेप्रमाणें बेत ठरविणारा, आणि चौथ्या अंकाच्या अखेरीस पुन्हां रुक्मिणीकडून कानमंत्र घेणारा व " वाटे सर्वथा मुक्त झालों ॥ रुक्मिणीनें मला मंत्र जो काथियला । जुळुनिया होअिलचि सफल तो चांगला ॥ " असा धन्योद्गार काढून तिच्या भरंवशावर विसंबून राहणारा हा अर्जुन सर्वस्वी कर्तृत्वशून्य आणि नेभळट वाटतो (नाटकांत याचा अेकच गुण स्पष्ट दिसतो तो म्हणजे त्याचं सुभद्रेवरील प्रेम) परंतु कादंबरींत अगर नाटकांत नायिकेवर जो प्रेम करतो व तिच्याशीं ज्याचं लग्न होतं त्याला नायक म्हणावं ही व्याख्या आतां जुनी आणि खुळेपणाची म्हणावी लागेल. ज्या न्यायानं 'मृच्छकटिक' नाटकाचं नायकत्व चारुदत्ताकडे द्यावयास मी तयार नाहीं त्याच न्यायानं सौभद्र नाटकाचा नायक अर्जुन होय असं मानण्याची माझी तयारी नाहीं. अर्जुनाच्या स्वभावचित्रात प्रेमाची अुत्कटता हीच अेक मुख्य छटा आण्णासाहेबांनीं कल्पिलेली दिसते, आणि ती विशेषेंकरून रंगविताना त्यांनीं अितर छटांकडे दुर्लक्ष केलं असावं.

(रुक्मिणी आणि बलराम हीं दोन पात्रं मुख्यांपैकीं खरीं, पण अण्णासाहेबांनीं त्याना बेताचंच महत्व दिलं आहे.) मात्र हीं दोन पात्रं पार्श्वभूमींतच राहतील अशी दक्षता अेकीकडे घेतांना त्यांचे स्वभावविशेष प्रेक्षकांना अगदीं स्पष्ट कळतील अशी योजनाही त्यांनीं दुसरीकडे केली आहे. सुभद्रेवर ममता करणारी, तिचं प्रेम दुर्योधनावर नसून अर्जुनावर आहे हें ओळखणारी पण आपण काय करूं शकतों म्हणून स्वस्थ बसणारी, तथापि सुभद्रेनं आपलं मनोगत स्पष्ट सांगितल्यावर तिला साहाय्य करण्याचा निश्चय करणारी, आणि कृष्णावर रुसण्या फुगण्याचा यशस्वी प्रयोग करून त्याच्याकडून गुप्त मसलतींत वाटा मिळविणारी— अशी किर्लोस्करांनीं रंगाविलेली रुक्मिणी किती मोहक वाटते !

४

" दादांचा स्वभाव हट्टी नसता तर त्यांच्यासारखा पुरुष अद्यापि झाला नाहीं असें म्हणण्यास हरकत नव्हती " —सौभद्र नाटकाच्या दुसऱ्या अंकांत कृष्णाच्या तोंडीं अण्णासाहेबांनीं घातलेल्या या अेका वाक्यांत बलरामाच्या स्वभावचित्राचं सार आहे म्हटलं तरी चालेल. अर्जुनाच्या यतित्वावर अेकदम प्रसन्न होणाऱ्या बलरामाचा भोळेपणा, कृष्णावरील त्याचा अविश्वास, आणि म्हणूनच कृष्ण जें म्हणेल त्याच्या विरुद्ध करण्याच त्याचं धोरण, कांहीं झालं तरी यतीच्या चारित्र्याविषयीं शंका न घेता त्याला अंतःपुरांत ठेवून घेण्याचा त्याचा खंबीरपणा, अखेर यतीनं सुभद्रेला पळविली हें कळतांच त्याला येणारा संताप, गर्ग मुनींनीं ' हात आवर ' असं सांगितल्याबरोबर त्यानं दाखविलेला शांतपणा—या सर्व गोष्टींत त्याचा आडदांड, शीघ्रकोपी पण भोळा आणि प्रेमळ स्वभाव अण्णासाहेबांनीं चतुराअीनं रंगविला आहे. मी असं म्हणेन कीं ' गदा ' हें बलरामाचं आवडतं आयुध तर होतंच, परंतु ती त्याच्या अेकंदर स्वभावाची निशाणीहि होती. चांगलं वाईट जे काय मनांत येईल तें ' अेक घाव दोन तुकडे ' अशा खाक्यानं करून टाकायचं हा त्याचा स्वभाव. मनांत यायलाहि वेळ लागायचा नाहीं आणि मनातून जायलाहि वेळ लागायचा नाहीं ही त्याची वृत्ति. कोणताच विकार मनांत कायमचा ठेवायचा नाहीं हाच त्याच्या मनाचा स्थायीभाव. हें ओळखून अण्णासाहेबांनीं बलरामाचं स्वभावचित्र रंगाविलेलं आहे; आणि तें हृदयंगम वठलेलं आहे.

कृष्ण हा सौभद्र नाटकाचा नायक होय असं मी मानतों. ज्याच्या कर्तृत्वानं नाटकांतल्या विविध घटना घडून येतात तो नाटकाचा नायक म्हटला पाहिजे, हा सिद्धांत मला अविवाद्य वाटतो. म्हणूनच ' मृच्छकटिक ' नाटकाचा नायक चारुदत्त नसून शकार आहे या नव्या दृष्टिकोनांतून त्या नाटकाकडे आपण पुन्हां ऐकदा पाहिलं पाहिजे असं

माझं म्हणणं आहे; आणि याच न्यायानं सौभद्र नाटकाचा नायक कृष्ण आहे हा विचार आपल्यापुढें मांडावासा मला वाटतो. सुभद्रेचं आपल्या महालांतून नाहीसं होणं येथपासून तों अखेर महापर्वणीच्या निमित्तानं समुद्रस्नानासाठीं जाऊन तीरावरील रैवतक पर्वतावर एकांतांत बसलेल्या सुभद्रा व अर्जुन यांना एकमेकांची ओळख पटणं येथपर्यंत, नाटकांतले सर्व प्रसंग कृष्णाच्या कर्तृत्वानंच निर्माण झालेले आहेत. त्यांतल्या अतिशयोक्तीच्या ज्या हास्यास्पद भागाबद्दल मीं मागं विवेचन केलं त्याबद्दल आण्णासाहेबांना आपण हवं तेवढं दूषण देऊं. परंतु तें दिल्यानंतर कृष्णाच्या कर्तृत्वावर नाटकांतल्या सबंध प्रपंचाची उभारणी झालेली दाखविण्यांत आण्णासाहेबांनीं जें कौशल्य दाखविलं आहे तें आपल्याला मान्य करावंच लागेल. आणि त्याचप्रमाणें सौभद्र नाटकाचा नायक कृष्ण आहे या समजुतीनं कृष्णाकडे पाहूं लागल्यावर त्याचा हिकमतीपणा, जें कपट आपण करीत आहोंत तें धर्म्य आहे याची गर्गमुनींकडून खात्री करून घेण्याची इच्छा, सुभद्रा आणि अर्जुन यांजविषयींची त्याची ममता, रुक्मिणीच्या भेटीविषयींची कामुक आतुरता आणि तिचा लाडका हट्ट पुरवून तिला आपल्या मसलतींत घेण्याची तयारी, इत्यादि छटांच्या विविध रंगांनीं नाटकाच्या या नायकाचं चित्र आण्णासाहेबांनीं फार मोहक असं सजविलं आहे ही गोष्टहि आपल्याला मान्य करावी लागेल.

सौभद्र नाटकांतील मुख्य आणि गौण अशा सगळ्याच पात्रांचीं हीं स्वभावचित्रं आकर्षक वठलीं आहेत हें तर खरंच, तथापि या सर्वांवर कळस चढविणारं असं सुंदर स्वभावरेखाटण नायिका सुभद्रा हिच्या बाबतींत आण्णासाहेबांनीं साधलेलं आहे. सौभद्र नाटक बाह्यात्कारी कितीहि पौराणिक दिसलं तरी त्याचा गाभा सामाजिक आहे असं म्हणावयास लावणारे जे अनेक गुण यांत आहेत त्या सर्वांत

आण्णासाहेबांनीं काढलेल्या सुभद्रेच्या सुंदर स्वभावचित्राला अग्रस्थान दिलं पाहिजे. सुभद्रेच्या स्वभावांतल्या विविध छटा आण्णासाहेबांकडून अशा कांहीं बहारीनं रंगविल्या गेल्या आहेत, कीं त्यांनीं निर्मिलेली सुभद्रेची मूर्ति पाहतांना पुराणांत वर्णिलेली अेक स्त्री आपण पहात आहोंत याचं भानच प्रेक्षकांना उरत नाहीं. समाजांत कोणत्याहि उच्च मध्यम वर्गीय कुटुंबांत आपल्या दृष्टीस केव्हांहि पडेल अशा अेका स्त्रीच्या सुखदुःखाची कहाणी आपण अैकत आहोंत अशी दृढ भावना प्रेक्षकांच्या ठिकाणीं तयार होते. आण्णासाहेबांनीं सौभद्र नाटकात रंगविलेल्या सुभद्रेच्या चित्रातला प्रधान रंग आहे तो तिच्या अर्जुनावरील दृढ प्रेमाचा. पहिल्या अंकांत प्रेक्षकांना सुभद्रेचं प्रथम दर्शन घडतं तेव्हा तिच्या तोंडीं अण्णासाहेबांनीं घातलेल्या उद्गारात तिची अर्जुनावरचं दृढ प्रीति मुख्यतः व्यक्त होते. 'अंधसुतातें वरण्याहुनि मज मरण बरा वाटे चित्तीं' अितका दुर्योधनाशीं ठरलेल्या स्वतःच्या लग्ना बद्दल तिला तिटकारा आहे, " आशा बहु कृष्णावरती । होती निष्फळ झाली ती "— अशी तिच्या मनाची निराशा झालेली आहे, आणि " बलसागर तुम्ही वीर शिरोमणी कोठें तरी रमला। आश्वासन जिस दिलें तिला कां विसरुनिया गेलां " अशा व्याकुळ करुण शब्दांनी ती आपल्या प्रियकराचा धांवा करीत आहे—अशा स्वरूपांत सुभद्रेचं पहिलं दर्शन आण्णासाहेबानीं प्रेक्षकांना घडविलेलं आहे. अेकनिष्ठ प्रीति हा या नाटकांतील सुभद्रेच्या स्वभावाचा स्थायीभाव आहे; तिचे अितर स्वभावधर्म या अेका स्थायी भावांतून सहज निर्माण झालें आहेत. तिला प्रेमाची व्यथा जडलेली आहे म्हणून ती आपली विरह व्यथा दासीजवळ सांगते; तिची अर्जुनावर उत्कट प्रीति आहे म्हणूनच अर्जुनाचा सहवास सोडून येणाऱ्या शेल्याला अरसिक दुर्भागी अित्यादि विशेषणं देऊन " कोंडून ठेविन याला। मज दृष्टिस नलां

निष्ठुर मेला" अशी त्या शेल्याविषयींची अप्रीति ती व्यक्त करते; आणि अर्जुनाशीं आपलं लग्न झालं पाहिजे असा ध्यास तिच्या मनानं घेतला असल्यामुळेंच ती आपल्या भावांशीं थोडीशी रुष्टतेनं वागते, व आपल्या रुक्मिणी वहिनीला मर्मभेदक शब्दांनीं टोचण्यास अुद्युक्त होते. सुभद्रेच्या ठिकाणचा प्रणयाचा स्थायीभाव व त्यांतून अुद्भवलेल्या अितर भावना या साऱ्यांची अण्णासाहेबांनीं रंगविलेलीं चित्रं अत्यंत मोहक वठलीं आहेत. सुभद्रेच्या प्रेमाच्या वर्णनापेक्षांहि तिच्या विरहव्याकुळ मनस्थितीचं चित्र रेखाटतांना अण्णसाहेबांची लेखणी अधिक रंगांत आलेली दिसते; आणि या वर्णनांत रसिकता, प्रसाद, कवित्व अित्यादि त्यांच्या ठिकाणच्या गुणांचा मनोहर मिलाफ झालेला आढळतो. सौभद्र नाटकाच्या दुसऱ्या अंकाचा मोठा भाग या वर्णनानं भरला आहे, व त्यामुळेंच या अंकाचं आकर्षण प्रेक्षकांना विलक्षण वाटतं. "प्रेमांत सांपडलेलीं माणसं दुनियेचीं लाडकी असतात" असं अिंग्रजींत अेक सुभाषित आहे. या न्यायानं अर्जुनाच्या प्रेमांत सापडलेली सुभद्रा प्रेक्षकांना अेकदम आवडावी हें साहाजिकच आहे. 'सिंपथेटिक कॅरॅक्टर'— म्हणजे प्रेक्षकांना जिच्याविषयीं अेकदम गाढ सहानुभूति वाटूं लागेल अशी नायिका निर्माण करणं ही यशस्वी नाटकाच्या तंत्रांतील अेक महत्वाची गोष्ट आहे. सौभद्र नाटकाची नायिका प्रेक्षकांची सहानुभूति अेकदम काबीज करते यांत या नाटकाच्या यशाचं मोठं मर्म आहे. परंतु मीं आपल्या निदर्शनास असं आणूं अिच्छितों कीं आपल्याला सुभद्रेविषयीं जो विलक्षण जिव्हाळा वाटतो तो तिची अर्जुनावरची प्रीति आपल्याला समजते म्हणून अितकासा वाटत नाहीं, तर दुसऱ्या अंकांत ती जेव्हां आपल्या विरहव्यथेचं परोपरींनीं वर्णन करते तेव्हां तें वर्णन अैकून तिच्याविषयींची विलक्षण सुहृदता आपल्या मनात अुद्भवते म्हणून. "किति सांगु तुला मज चैन नसे ॥ ध्रु.॥ हें दुःख तरी

मीं साहुं कसें । या समयीं मला नच कोणी पुसे । हा विरह सखे मज भाजितसे ॥ मन कसें आवरूं । किति धीर धरूं । कसें करूं ॥ " हे सुभद्रेच्या तोंडचे आर्त अुद्गार अैकले कीं आपल्या हृदयाचा थरकांप होतो, आणि तिच्या पाठीवरून ममतेनं हात फिरविणारी तिची दासी कुसुमावति हीची भूमिका आपण मनानं पत्करतों. सुभद्रेची कठिण विरहावस्था सांगतांना आण्णासाहेबांची स्वभावसिद्ध काव्यशक्ति किती गोड विलास करते पहा. "बाअीसाहेब, या जलमंदिराभोवतालच्या बागेंत तरी घटकाभर चला, म्हणजे हिंडल्याफिरल्यानं भूक तरी लागेल" असं कुसुमावतीनं सुचविल्यावर बागेंत गेल्यानं आपला मनस्ताप अुलट वाढेल असं सुभद्रा तिला सागते, त्या वेळेस तिच्या तोंडीं आण्णासाहेबांनीं जें पद घातलं आहे त्या पदाची नादमधुरता, अर्थवाहकता आणि कल्पना-कोमलता अगदीं कमालीची मोहक वाटते. या पदांत पाहिल्यापासून अखेरपर्यंत प्रतिभा आणि प्रसाद या गुणांचा बहर खेळतो आहे. परंतु त्यांतल्या त्यांत

"पक्षांचीं जोडपीं खेळतीं नानापरी ।
दे तंतुस हंसहि स्त्रीच्या वदनांतरीं ।
सुखवाया कांता मोर सुनृत्या करी ।
जिकडे तिकडे पाहुनि अैसें होतें मी घाबरी । "

या चरणांतील हंस आपल्या मादीच्या तोंडांत कमलतंतूचा प्रेमानं घास देतो, आणि मोर आपल्या प्रियेचं आराधन करण्यासाठीं तिच्यापुढें नाचतो हीं दृश्यं आपल्या प्रियकरापासून दूर असहाय स्थितींत पडलेल्या सुभद्रेला पाहवत नाहींत, या कल्पनेचा रमणीयपणा कांहीं विलक्षणच म्हणावा लागेल.

अर्जुनावरचं पराकाष्ठेचं प्रेम आणि विरहाचं दुःख या दोन गोष्टींमुळें सुभद्रेविषयीं प्रेक्षकांना पराकाष्ठेचा जिव्हाळा वाटूं लागतो हें तर खरंच,

परंतु सुभद्रेच्या या दोन स्वभाव-छटा रंगवून तेवढ्यावर अण्णासाहेब संतुष्ट राहिलेले नाहींत. सुभद्रेचं स्वभावचित्र हृदयंगम करण्यासाठीं त्यांनीं जी आणखी बारिक बारिक कलाकुसर केली आहे तिकडेहि आपण लक्ष द्यावयास हवं. सुभद्रा अर्जुनाशीं विवाहबद्ध होण्यासाठीं आतुर झाली आहे आणि आपले मनोरथ पूर्ण न होता आपलं लग्न दुर्योधनाशीं होणार या भीतीन दुःखित झाली आहे, तथापि या दुःखाच्या आणि आतुरतेच्या भरांत आपल्या कुलीनत्वाला ज्यायोगे कलंक लागेल असं कृत्य आपल्या हातून घडतां कामा नये असा विवेक तिच्या ठिकाणीं जागृत आहे. नाटकाच्या पहिल्या अंकांत अर्जुनाच्या बोलण्यावरून जेव्हा तिच्या लक्षांत येतं कीं महालानजीकच्या आपल्या बागेंत आपण नसून दूर अेका घोर अरण्यात आहोंत, तेंव्हा तिच्या तोंडून कोणते अुद्‌गार निघतात तें अैकाः—

> " हाय हाय। हें कांहीं माझ्यानें सहन करवत नाहीं. दादा वाहिनी आदिकरून सर्व जण मला म्हणतील, तूं खास मुहूर्त चुकविण्याकरितां हें साहस केलेंस. देवा, हा विनाकारण कलंक मजवर आला ना ! हाय हाय "

आणि या विचारांची वेदना तिला इतकी असह्य होते कीं ती अेकदम मूर्च्छा येऊन पडते.

पुढें दुसऱ्या अंकांत तिच्या प्रकृतीला आराम पडावा म्हणून तिच्या अंगावर तीर्थ शिंपडण्याची आणि हातांत ताअीत बांधण्याची गोष्ट बलराम-कृष्ण काढतात तेव्हां ती स्वतःशी म्हणते, " काय, या अुदकानें काय माझा संताप कमी होणार ? " परंतु वडील भावांच्या आज्ञेचा अवमान घडूं नये म्हणून ती त्या दोघांना अुघड म्हणते " बरें आहे, तुम्हांला काय उपचार करायचे असतील ते करा." आणि तीर्थ शिंपडून झाल्यावर आणि ताईत बांधल्यावर ती आपल्या मनाशीं म्हणते,

" काय मेला चमत्कार ! माझा रोग कोणता याची
परीक्षा न करतां भलतेच उपचार केले तर काय होणार !
असो, वडील आहेत काय सांगतील तें अैकलें पाहिजे. "

आणि पुन्हा पांचव्या अंकांत यतिवेशांतला अर्जुन जेव्हां आजूबाजूस कोणी नाहीं याचा फायदा घेऊन जरा पाघळून म्हणतो,

" सुभद्रे, तर तूं आज मला अेकांत सुख देणार ! ठीक
आहे. मीहि पण तुझ्याकडून तुझ्या योग्य सेवा घेअीन. "

तेव्हां त्याच्या त्या भाषणांतली सूचक छटा तिच्या कुलीन आणि मर्यादशील मनाला रुचत नाहीं, आणि यतिराजांना शुद्धीवर आणण्यासाठीं ती किंचित् रागाच्या स्वरानं म्हणते,

" आपण यति आहांत, तेव्हां कसेंहि भाषण केलें तरी
आपणांस शोभतें. "

शालीनता न सोडतां आपली नापसंति व्यक्त करण्याचं सुभद्रेचं हें चातुर्य अेक दोन प्रसंगीं उग्र, तीक्ष्ण, आणि मर्मभेदकाहि झालेलं अण्णासाहेबांनीं दाखविलेलं आहे. दुसऱ्या अंकांत बलराम-कृष्ण तिच्या समाचारासाठीं तिच्या शयनमंदिरांत येतात, आणि बलराम तिला म्हणतो " बरें, तुझी प्रकृति कशी आहे तें सांग आधीं " तेव्हां ती उत्तर देते,

" मला काय होतें आहे ? चांगली धडधाकट आहे.
खातें, जेवतें सर्व यथास्थित चाललें आहे नी तुला कोणी
सांगितलें माझी प्रकृति बिघडली म्हणून ? "

आणि जेव्हा कृष्ण तिला म्हणतो, " ताअी, येवढा चातुर्मास संपला कीं पहिल्या मुहूर्तासच तूं त्या सार्वभौम दुर्योधनाची पट्टराणी होणार. मग केवढा ताअीला डौल येईल ? आमच्याबरोबर मग बोलशील कां नीट ? "

तेव्हां त्याचं तें दुष्ट थट्टेचं बोलणं ऐकून तिच्या मनांत उद्‌भवणारा संतापाचा विचार असा कीं—

“ माझ्या मनिचें हितगुज सारें ठाउक कृष्णाला
ऐसें असुनि दुःखावरती देतो डागाला ॥ ध्रु. ॥
अर्जुनजीला मज द्यावी हें आपणची वदला
आशा मज बहु दाउनि ऐसा घात करूं सजला ॥
जैसा वरती दिसतो काळा आंतूनहि झाला
तारिल म्हणुनी धरिलें ज्याला बुडवी तो मजला ॥ ”

परंतु हा विचार स्पष्ट बोलून दाखविला तर भावाची अवज्ञा होईल व तें आपल्या मर्यादशीलतेला शोभणार नाहीं असा विवेक तर ती एकीकडे करतेच, पण शिवाय त्याचं बोलणं आपल्याला किती कडू वाटलं तें दर्शविण्याचं चातुर्यहि ती दाखविते. ती कपाळाला आठी घालून म्हणते,

“ काय बाई जळला त्रास ! हा माझा कपाळशूळ
रहाणार तरी केव्हां ? ”

आणि या दुसऱ्या अंकाच्याच अखेरीस ज्या चतुराईनं ती रुक्मिणीची कानउघाडणी करते व आपल्याला साहाय्य करण्यासाठीं तिचं मन तयार करते त्या चतुराईची तिची बोलणीं तर फारच सुंदर आहेत. मला विचाराल तर प्रीतिनिष्ठा आणि विरहव्याकुलता या सुभद्रेच्या दोन स्थूल स्वभावछटांपेक्षांहि तिची कुलीनता, मर्याद-शीलता आणि प्रच्छन्न मर्मभेदक भाषण करण्याची तिची चातुरी, यांचे जे सूक्ष्म पण अति मनोहर रंग अण्णासाहेबांनीं सुभद्रेचं चित्र काढतांना वापरले आहेत त्यांचं सौंदर्य मला अधिक वाटतं. पण सुभद्रेच्या स्वभाव-चित्रांतील कोणती छटा अधिक आल्हाददायक हा प्रश्न रुचिभेदाचा म्हणून आपण सोडून देऊं, आणि या नाटकांतील सुभद्रेविषयींचं अक

अविवाद्य विधान करतां हेण्यासारखं आहे तें करूं. तें विधान असं कीं अण्णासाहेबांनीं निर्मिलेली सुभद्रा अत्यंत रमणीय वाटते याचं मुख्य कारण आजूबाजूच्या समाजांत आपल्याला कुठेहि केव्हांहि आढळेल अशा उपवर, प्रेमांत सांपडलेल्या, प्रीतिसाफल्यासाठीं झुरणाऱ्या, आशा-निराशांच्या आंदोलनांत सापडलेल्या तरुण मुलीचं तें अेक प्रातिनिधिक चित्र आहे अशी आपली खात्री पटते, व त्यामुळें तिच्याविषयीं विलक्षण आपलेपणा आपल्याला वाटतो हें होय. ' त्रिदंडी संन्यास ' नाटकातील खाडिलकराची सुभद्रा अशा प्रकारें आपल्या हृदयाचा ठाव घेऊं शकत नाहीं. खाडिलकराच्या पौराणिक नाटकातील सर्वच नायिकांबद्दल सामान्यतः असं म्हणणं भाग आहे, कीं रुक्मिणी, मेनका, द्रौपदी, सावित्री अशा ज्या स्त्रिया त्यानीं रंगविल्या आहेत त्याच्या ठिकाणीं कर्कश विचराचा असा अतिरेक झाला आहे, आणि जगाला तत्वज्ञान पाजण्याची त्यांची हौस अशा पराकोटीला पोचलेली आहे कीं त्याच्या हृदयापेक्षां बुद्धीकडेच आमचं लक्ष अधिक गुंतून राहतं, व त्यांच्या विषयीं आम्हाला आप्तता किंवा प्रेमळ सहानुभूति वाटत नाहीं. खाडिलकराच्या पौराणिक नाटकांतील नायिका फार तर प्रेक्षकाचा आदर मिळवितात, पण त्यांचं ममत्व संपादन करूं शकत नाहींत. त्यांच्या विषयींच्या प्रेक्षकांच्या भावना रुक्षच राहतात. उलट सौभद्र नाटकांतील सुभद्रा प्रथम दृष्टीस पडल्यापासूनच तिच्याविषयीं प्रेक्षकांच्या मनांत ओलावा उत्पन्न होतो, व ते जों जों तिचं अेकेक भाषण पुढें ऐकतात, व तिच्या सुखदुःखाचा अेकेक प्रकार पाहतात तों तों तिच्या विषयींचा त्यांचा आपलेपणा वाढतच जातो. प्रेक्षकांपकीं जे अैन तारुण्यांत असतील त्यांना वाटतं प्रिया असावी तर या सुभद्रेसारखी, भावाना वाटतं बहीण असावी तर या सुभद्रेसारखी, आणि लग्न झालेल्या स्त्रियांना वाटतं नणंद असावी तर या सुभद्रेसारखी ! ' सिंपथेटिक कॅरॅक्टर

म्हणजे प्रेक्षकाचा जिव्हाळा संपादन करणारं पात्र कसं असावं त्याचा एक आदर्श नमुना म्हणून अण्णासाहेबांच्या सुभद्रेकडे बोट दाखवितां येईल.

पात्रांची योजना व स्वभावरेखाटन या बाबतींत आण्णासाहेबांनीं दाखविलेल्या कौशल्याची जशी तारीफ करावयास हवी तशी ज्या सहजापणानं सौभद्र नाटकांत त्यानीं रसवैचित्र्य साधलं आहे त्याचीहि केली पाहिजे. सौभद्र नाटक लिहिण्याचा आण्णासाहेबांचा संकल्प समजल्याबरोबर त्यांचे परमामित्र महादेव चिमणजी आपटे यांनीं त्यांना मुद्दाम पत्र लिहून कोणती शंका प्रदर्शित केली होती तें मीं आपल्याला सांगितलेलं आहे. आपट्यांनीं असं लिहिलं होतं, "शाकुंतलांत सारेच रस आहेत. आपण मला जी सौभद्राची हकीगत सांगितली त तिच्यात स्त्रीपुरुषांचा अेकमेकाबद्दलचा विरह याखेरीज दुसरें कांहीं दिसलें नाहीं." आपट्यांचा हा प्रेमाचा अिशारा वाचून आण्णासाहेब मनाशीं हंसले असतील खचित. कारण त्यांनीं जें सौभद्र कल्पनेनं निर्माण केलं होतं त्यांत रसांचं वैचित्र्य हा तर अेक प्रधान गुण होता.

करुण, शृंगार आणि हास्य या रसांचे प्रवाह सौभद्र नाटकांत जागोजाग वाहात आहेत. सुभद्रेच्या चित्रांतली मुख्य छटा असहायतेची आहे. कारुण्याची मूर्ति असं तिचं वर्णन मुख्यतः करावं लागेल. त्यामुळें नाटकाच्या ज्या ज्या प्रवेशांत ती प्रगट होते त्या त्या प्रवेशांत तिच्या तोंडच्या भाषणांनीं करुण रस अुत्पन्न होतो. या रसाच्या बरोबरीनं अण्णासाहेबांनीं नाटकांत शृंगार रस खेळविला आहे. अर्जुन-सुभद्रा ही नवतारुण्यांतली जोडी व कृष्ण-रुक्मिणी हें जरा वयस्क असं दांपत्य, अशा चार पात्रांचा अुपयोग शृंगार रसाच्या निर्मितीसाठीं अण्णासाहेबांनीं करून घेतलेला आहे. मात्र गंमत अशी कीं या दोन जोड्यांतील शृंगार वठवितांना आण्णासाहेबांनीं संयम कुठेंहि सुटूं दिलेला नाहीं. सुभद्रा आणि अर्जुन यांना परस्परांची ओळख पटते ती मुळीं नाटकाच्या अखेरीस. त्यामुळें या दोघां प्रेमिकांत गाढालिंगना-

-सारखा अुत्तान शृंगाराचा प्रकार घडण्याजोगी नाटकांत येणारी ही पहिली संधि अखेरची ठरते. नाटकाच्या बाकीच्या भागांत अर्जुन सुभद्रेला अुद्देशून 'प्रिये' 'प्राणवल्लभे' अशी लाडकीं संबोधनं वापरतो, पण तीं केवळ मनांतल्या सुभद्रेला अुद्देशून, आणि 'नाथ' 'वल्लभा' 'प्रियकरा' असं अर्जुनाला अुद्देशून सुभद्रा कित्येक ठिकाणी बोलते, परंतु तेव्हांहि तिच्या जवळ अर्जुन प्रत्यक्ष हजर नसतो. त्यामुळें हा सारा शृंगार म्हणजे 'गुप्त शृंगार' झालेला आहे, आणि त्याला अेक प्रकारची रमणीय नर्मता आलेली आहे. कृष्ण-रुक्मिणी यांच्यांतील शृंगार अधिक स्पष्ट आहे. विशेषतः या शृंगारिक प्रवेशात कृष्णाच्या ठिकाणीं कामोत्सुकता दाखवून, आणि रुक्मिणी रागावल्याबरोबर

"करपाशीं या तनुला । बांधुनि करि शिक्षेला
धरुनीया केशाला । दंतव्रण करि गालां
कुचभल्लीं वक्षाला । टोचुनि दुखवी मजला"

असे कामुक अुद्गार कृष्णाच्या तोंडीं घालून प्रेक्षकांना हवा असणारा विलास–शृंगार आण्णासाहेबांनीं भरपूर पुरविलेला आहे. परंतु या प्रवेशांतहि आण्णासाहेबांनीं संयम सोडलेला नाहीं. पतिपत्नींचा संपूर्ण समेट झाल्यावर तीं दोघं शय्येकडे वळलेलीं अण्णासाहेबांनीं दाखविलीं नाहींत. अुलट पहाट झाल्यामुळे "अंग धुअून मामंजी आणि सासूबाअी यांच्या दर्शनास जाण्याची वेळ झाली" असं त्यांनीं रुक्मिणीला म्हणायला लावलं आहे; आणि "प्रिये पहा रात्रीचा समय सरुनि येत अुषःकाल हा ॥ ... सुखदुःखा विसरुनिया । गेलें जें विश्व लया । स्थिति निज ती सेवाया । अुठलें कीं तेंच आहा" असं पद कृष्णाच्या तोंडीं घालून अण्णासाहेबांनीं तात्विक गंभीर आणि पवित्र अशा विचारध्वनींत या प्रवेशांतील शृंगार संपविलेला आहे. शृंगारिक प्रवेशाच्या या अखेरीमुळें कदाचित् प्रेक्षकांचा अपेक्षाभंग होत असेल; परंतु तो झाला तरी त्यांच्यापैकीं जे मर्मज्ञ अस-

तील ते येवढं खचित मान्य करतील कीं अण्णासाहेबांनीं दिलेली ही हुल--कावणी कलात्मक आणि म्हणून सुंदर आहे.

करुण आणि शृंगार यांच्या बरोबरीनं हास्य रसहि सौभद्र नाटकात खेळत आहे. अण्णासाहेबानीं या नाटकांत विनोदाच्या तीन भिन्न भिन्न तऱ्हा वापरलेल्या दिसतात. संस्कृत नाट्यवाङ्मयांतील परंपरेला अनुसरून त्यानीं विदूषकाचं पात्र केवळ विनोदासाठीं निर्माण केलं. परंतु हास्य रस निर्माण करण्याची कामगिरी केवळ या अेका पात्रावर टाकून ते स्वस्थ बसले नाहींत. किंबहुना जें अुघड अुघड हास्यास्पद त्यांतून निर्मिलेला हास्यरस सौभद्र नाटकांत कमी आहे; आणि पात्रांच्या स्वभावांतल्या विसंगतींतून सहजासहजीं निर्माण होणारा विनोद, आणि प्रसंगनिष्ठ विनोद या दोन प्रकारच्या विनोदाचं प्रमाण अधिक आहे. पाहुणा म्हणून आलेला यति म्हणजे अर्जुनच होय हें जिला कृष्णाकडून माहित झालेलं आहे ती रुक्मिणी चवथ्या अंकाच्या अखेरीस अर्जुनाशीं जें संभाषण करते तें अैकून, आणि "का रे दांभिका, बऱ्या गोष्टीनें तूं कोण आहेस तें कबूल होतोस कीं मामंजींना ही गोष्ट कळवून तुझी फजीती केली पाहिजे !" ही तिची दटावणी अैकताच अर्जुनानं तिच्यापुढें साष्टांग दंडवत घातलेला पाहून प्रेक्षक पोट धरधरून हसत सुटतात, त्या वेळचा सगळा विनोद प्रसंगाच्या गंमतीदारपणामुळें अुत्पन्न झालेला आहे. त्याचप्रमाणें तिसऱ्या अंकात यतीची निंदा करून बलरामाला डिवचून जेव्हां कृष्ण बोलूं लागतो आणि त्याचीं तीं बोलणीं अैकून बलराम त्याच्यावर अधिकाधिक रागावतो, तेव्हां तें सारें अैकताना आणि पाहताना प्रेक्षकांतून सारख्या हास्यलहरी अुसळत राहतात, त्याचंहि कारण प्रेक्षकांना कळणारी त्या विचित्र प्रसंगाची गंमत आणि बलराम व कृष्ण या दोघाच्या स्वभावांतील विसंगति असं दुहेरी आहे. अर्जुन-रुक्मिणी व कृष्ण-बलराम हीं सारीं गंभीर प्रकृतीचीं पात्रं असतांनाहि

प्रसंगाचा विचित्रपणा व स्वभावांतील विरोध यांचा अुपयोग करून घेअून त्यांच्या संभाषणांतून जो विनोद अण्णासाहेबांनीं निर्माण केला आहे तो फार अुच्च कोटीचा आणि आल्हादकारक म्हणावा लागेल. पांचव्या अंकांत यतीनं सुभद्रेला पळविली हें कळल्याबरोबर कृष्ण बलरामाला म्हणतो "हें भाविष्य मीं पूर्वींच केलं होतं", बलराम रागानं म्हणतो "कृष्णा, हें सर्व कपट तुझं आहे. मी पक्कं समजतों. तूं ज्या त्या माझ्या बेतांत असेंच विघ्न करतोस. जाअूं दे. मलाहि कंटाळा आला. नको तें राज्य आणि नको तो प्रपंच. मी संन्यास घेअून कोठें तरी निघून जातों. कोण आहे रे, माझ्या संन्यासाची तयारी करा!", आणि त्याच्या तोंडून हे अुद्गार बाहेर पडतात न पडतात तोंच अर्जुनानं टाकलेला यतिवेश सांपडला तो घेअून अेक सेवक प्रवेश करतो, तेव्हां प्रेक्षकांत हास्याचा कल्लोळ अुठतो. हास्याचं हें स्थळ म्हणजे प्रसंगाचं वैचित्र्य आणि स्वभावांचं वैधर्म्य यांच्या साहाय्यानं अुच्च नर्म विनोद अुत्पन्न करण्याच्या अण्णासाहेबांच्या कौशल्याचा कळस आहे!

आधुनिक नाट्यशास्त्राची आणखी एक कसोटी लावून सौभद्र नाटकाची श्रेष्ठता पाहाण्याजोगी आहे. नाट्यलेखनांतील अेक महत्त्वाचा आधुनिक विचार असा आहे, कीं पात्रांच्या तोंडचे संवाद छोटे सुटसुटीत आणि खुसखुशीत असावेत. नाटकाच्या प्रवेशात अेकेक पात्र आपली पाळी आली कीं लांबलचक भाषण करीत आहे, त्याचं भाषण आटपलं कीं दुसरं पात्र तशाच प्रकारचं लांबलचक भाषण करीत आहे, असा प्रकार होअूं नये. रंगभूमीवरचीं पात्रं अेकमेकात 'संभाषण' करीत आहेत (व त्यांचं तें संभाषण नाटककाराच्या कृपेमुळें आपल्याला अैकावयास मिळत आहे) असं प्रेक्षकांना वाटलं पाहिजे. नाटक हें कांहीं प्रत्यक्ष जीवन नव्हे; तथापि प्रत्यक्षाचा शक्य तितका आभास शक्य तितक्या प्रकारांनीं ज्या नाटकांत अुत्पन्न होतो तें नाटक श्रेष्ठ समजावं—

हें नाटयतंत्राच्या आधुनिक कल्पनांचं सार म्हणतां येअील. कथानक, पात्रांची वेशभूषा, रंगभूमीची सजावट, प्रकाशयोजना, अित्यादि गोष्टींत ज्याप्रमाणें हा सत्याभास निर्माण झाला पाहिजे त्याप्रमाणें पात्रांचीं बोलणीं चालणींदेखील अशीं झालीं पाहिजेत कीं त्या आभासाचा आणखी परिपोष होअील. अेका व्यक्तीनं लांबलचक व्याख्यान झोडावं, तें चालू असतां दुसऱ्या व्यक्तीनं स्वस्थ राहावं, पहिल्या व्यक्तीचं व्याख्यान संपलं कीं दुसऱ्या व्यक्तीनं तितकंच लांबलचक असं आपलं व्याख्यान सुरू करावं–अशा प्रकारें कांहीं प्रत्यक्ष आयुष्यांत माणसं अेकमेकांशीं 'संभाषण' करीत नाहींत. अशा थाटांच्या प्रदीर्घ भाषणांना 'चक्रीपुराण' म्हणावं लागेल; आणि असल्या चक्रीपुराणांनीं यशस्वी नाटयाचा आत्मा जो सत्याभास त्याचाच नाश होतो. बैठकीच्या थाटाच्या पद्यगायनामुळें जसं नाटयप्रयोगांतलं नाट्य मरतं तसंच तें प्रदीर्घ भाषणांनींहि नष्ट होतं. म्हणूनच शेक्सपीयरचीं नाटकं अितर दृष्टींनीं कितीहि श्रेष्ठ ठरलीं तरी संवादांबद्दलच्या या कसोटीनं तीं नाटयपूर्ण म्हणतां येणार नाहींत; आणि याच न्यायानं गडकऱ्यांच्या नाटकांतल्या वाङ्मयीन गुणांचे आपण कितीहि चहाते असलों तरी त्या नाटकांत आधुनिकता आहे असं आपल्याला म्हणतां येणार नाहीं. गडकऱ्यांच्या नाटकांचा काल १९१३ ते १९२० असा समजला जातो. या कालांत लिहिणाऱ्या गडकऱ्यांनीं संवादांबद्दलच्या आधुनिक संकेताचा विचार वास्तविक करावयास हवा होता. तो त्यांनीं कां केला नाहीं याबद्दल माझी अेक मीमांसा आहे; परंतु ती या ठिकाणीं सांगण्याअैवजीं गडकऱ्यांच्या नाट्यकृतींवरच्या माझ्या स्वतंत्र व्याख्यानांत मी ती सांगेन. प्रस्तुतचा महत्त्वाचा विचार येवढाच कीं नाटकांतले संवाद लिहिण्याच्या बाबतींत विसाव्या शतकांत लेखन करणाऱ्या गडकऱ्यांनीं

जें अवधान राखलं नाहीं— मग चातुर्याचा तर प्रश्नच निराळा !— तें अवधान १८८२ सालीं सौभद्र लिहितांना अण्णासाहेबांनीं, नाट्य-शास्त्रावरचे कुठलेही टीकाग्रंथ वाचून नव्हे तर स्वयंस्फूर्तीनं, संभाळलं !' आणि तें संभाळतांना तंतुवाद्यावर सफाअीनं गज फिरविणाऱ्या अेखाद्या सराअीत वादकाचं कौशल्य प्रगट केलं.

सौभद्र नाटकांत छोटे छोटे सुंदर संवाद जिकडे तिकडे विखुरलेले आहेत. मी तर असं म्हणेन कीं अेकाच पात्राचं वीस पंचवीस ओळींचं भाषण सौभद्र नाटकात अेके ठिकाणीं जरी कुणाला आढळत असेल तरी त्यानं तें मला दाखवून द्यावं. दुसऱ्या अंकाच्या प्रारंभींचं कृष्णाचं स्वगत भाषण जरा लांबट आहे. पण अेक तर याबद्दल अण्णासाहेबांना जो कांहीं दोष द्यावयाचा तो आपण आधींच दिला आहे, आणि शिवाय त्याचं हें भाषण स्वगत असल्यामुळें तें ' संवादा ' च्या सदरांत पडत नाहीं. म्हणून मी म्हणतों कीं आधुनिक कसोटीला न अुतरणारे संवाद सौभद्र नाटकांत तुम्हांला कोठेंहि आढळणार नाहींत. प्रारंभापासून (अगदीं सूत्रधार आणि नटी यांचे संवाद देखील जमेस धरून) अखेरपर्यंत या नाटकाला छोट्या छोट्या संवादांनीं शोभा आणलेली आहे. अशा संवादांचीं विशेष अुदाहरणं निराळीं निवडून काढून आपणाला दाखाविणं जरासं अप्रयोजकच ठरेल. परंतु असं असूनहि ज्या ठिकाणीं खुसखुशीत मार्मिक, छोटे छोटे संवाद लिहिण्याच्या अण्णासाहेबांच्या चातुर्याचा विशेष प्रसन्न विलास झालेला मला आढळतो त्यांपैकीं कांहीं सौंदर्यस्थलांचा निर्देश करण्याचा मोहहि मला आवरतां येत नाहीं. दुसऱ्या अंकांतील सुभद्रा आणि तिची दासी कुसुमावति यांच्यांतले संवाद, किंवा तिसऱ्या अंकांतील कृष्ण आणि बलराम व कृष्ण आणि रुक्मिणी यांच्यांतले संवाद आपण मुद्दाम वाचून पाहावेत. त्याचप्रमाणें दुसऱ्या अंकाच्या अखेरीस सुभद्रा आणि रुक्मिणी यांचा

जो संवाद आहे त्याचंहि सौंदर्य नुसतं सांगून कळण्यासारखं नाहीं, त्याचा प्रत्यय तो संवाद प्रत्यक्ष वाचूनच आपण घ्यावयास हवा. हे सारे संवाद छोटे छोटे मार्मिक तर आहेतच, परंतु शिवाय त्या संवादांत त्या त्या पात्राचं स्वभावचित्रण कसं साधलेलं आहे व त्या त्या पात्राला अनुरूप अशा भाषेचा सहज विलास कसा झालेला आहे तें आपण मुद्दाम कटाक्षानं पहा. पांचव्या अंकांत सुभद्रा आणि अर्जुन यांच्यांतले संवाद तर अत्यंत बहारीचे आहेत. ते सगळे आपणांस वाचून दाखविण्याचा मला मोह होतो. परंतु तो टाळून त्या प्रवेशांतील प्रारंभीचीं तेवढीं कांहीं भाषणं मीं आपल्यापुढें ठेवतों.

गिरिशिखरावर अर्जुन आणि सुभद्रा दोघंच बसलीं आहेत. आजूबाजूस कोणी नाहीं. अशा वेळीं अर्जुन सुभद्रेला म्हणतो " सुभद्रे, तर तूं मला आज अेकांतसुख देणार ! ठीक आहे. मीहि पण तुझ्याकडून तुझ्या योग्यच सेवा घेअीन."

यावर सुभद्रा किंचित् रागावून म्हणते, " आपण यति आहांत तेव्हां आपण कसेंहि भाषण केलें तरी आपणांस शोमतें. "

सुभद्रेच्या भाषणांतील झटका कळल्यामुळें स्वतःच्या तोंडून निघून गेलेल्या लाघवी शब्दांवर पांघरूण घालण्यासाठीं अर्जुन म्हणतो, " प्रापंचिकांशीं कसें वागावें याचा आम्हांला अभ्यास नसल्यामुळें असा कांहीं प्रमाद होतो, तर त्याबद्दल तूं रागावूं नकोस "

अशा प्रकारें अर्जुनानंच काढता पाय घेतल्यावर त्याच्याशीं पुन्हा गोड बोलणं आवश्यकच असल्यामुळें सुभद्रा म्हणते, " अद्वैतनिष्ठ जनांची भाषा अैकण्याचा फारसा प्रसंग मला आला नसल्यानें अेखाद्या शब्दाचा अर्थ भलताच भासून असा मनाला रागाचा विकार होतो, तर त्याबद्दल मीच क्षमा मागतें. "

सुभद्रेचा राग निवळलेला पाहून पुन्हां प्रेमप्रलाप केल्यावाचून अर्जुनाला राहवत नाहीं. मात्र आपलं बोलणं अगदींच अुघड नसावं, फक्त सूचक असावं येवढं भान तो ठेवतो, आणि तो म्हणतो " सुभद्रे, तूं फार चतुर आहेस. तुझ्या संगतींत असल्यानें दिवसाचें पळ होअून वर्षाचा देखील दिवस वाटेल. "

यावर सुभद्रा त्याला म्हणते " जेणेंकरून पळाचा दिवस आणि दिवसाचें वर्ष मला न वाटेल अशा रीतीनें मला वागवावी म्हणजे झालें."

या भाषणांतील खोंच कळल्यामुळें अर्जुन मग स्वतःशीं म्हणतो " आतां भाषणाचा ओघ बदलला पाहिजे " आणि मग तो अुघडपणें तिच्याजवळ प्रातःकालच्या रमणीयतेचं वर्णन करूं लागतो.

अर्जुनाची कामुक अधीरता, आणि ज्याच्याशीं आपण अेकांतांत संभाषण करीत आहोंत तो अर्जुनच आहे हें माहीत नसल्यामुळें बोलण्याचालण्यांत मर्यादा राखण्याची सुभद्रेची अिच्छा, या दोन्ही रम्य स्वभावछटा या अेकदर अवघ्या पंधरावीस ओळींच्या संवादांत किती सहजपणानं आण्णासाहेबांनीं व्यक्त केल्या आहेत तें लक्षांत घेतलं, कीं अगदीं आधुनिक नाट्यतंत्राला साजेसे संवाद लिहिण्याची अण्णासाहेबांची करामत किती वर्णावी असं मनाला होअून जातं.

सौभद्राच्या सौंदर्याचं आणखी अेकच अंग आतां दाखवायचं राहिलं. तें म्हणजे त्यांतील पद्यरचना. या नाटकाच्या पहिल्या अंकांत साक्या दिंड्या धरून जवळ जवळ तीस पदं आहेत. दुसऱ्या अंकांत पंधरा, तिसऱ्या अंकांत सोळा, चवथ्यांत आठ, आणि अखेरच्या पांचव्या अंकांत सोळा पदं आहेत. अेकंदर नाटकांत साक्या दिंड्या धरून पंच्याअैंशी पदं आहेत. किर्लोस्करांच्या पहिल्या 'शाकुंतल' नाटकांतल्या पदांच्या मानानं ही संख्या कमीच आहे. तथापि आज घटकेला संगीतप्रधान चित्रपटांतही फार तर बारा चौदा पदं असतात; आणि लोकप्रिय

ठरलेल्या नाटकांत पदांची संख्या सात आठच्या वर जात नाहीं, हें लक्षांत घेतल्यास सौभद्रांतील पंच्याअैंशी पदं म्हणजे गाणाराची छाति आणि अैकणारांची सहनशक्ति फोडणारी गोष्ट वाटते. अितकी विपुल पद्यरचना आधुनिकतेच्या चौकटींत कधींच बसवितां येणार नाहीं. परंतु या बाबतींत ज्या परिस्थितींत हें नाटक रंगभूमीवर आलं त्या परिस्थितीला दोष द्याव-याला हवा; आण्णासाहेबांना देण्यांत अर्थ नाहीं. अुलट आपण हें लक्षांत ठेवलं पाहिजे कीं संगीतानं खच्चून भरलेलीं नाटकं लोकाच्या पुढें आणणं ही मुळीं आण्णासाहेबाची प्रतिज्ञा होती. "संगीत नाटक" ही नवी टूम आण्णासाहेबांना प्रचारांत आणावयाची होती, आणि "संगीत नाटक" या नांवातल्या दुसऱ्या शब्दापेक्षा पहिल्याचं महत्त्व त्यांनीं अधिक मानलं होतं. विलायतेंतील 'ऑपेरा' त्यांनीं डोळ्यापुढें ठेव-लेला नमुना होता. अर्थात् ज्या नाट्यकृती त्यांनीं निर्माण केल्या त्यांत पद्यवैपुल्य अपरिहार्य होतं. शिवाय आपण हेंहि विसरता कामा नये कीं अगदीं आजच्या आधुनिक काळातदेखील नव्यानं लिहिलीं जाणारीं नाटकं अडीच तासात आटपावीं असा ज्या प्रेक्षकाचा आग्रह असतो त्याच प्रेक्षकांना पहाटेपर्यंत चालणारीं नाटकंही हवींशीं वाटतात; आणि चालू घटकेच्या प्रेक्षकानादेखील सौभद्र नाटकाच्या प्रयोगाला गर्दी करावीशी वाटते ती त्यांत जीं भरपूर पदं आहेत तीं अैकण्याच्या ओढीमुळेंच.

तेव्हां सौभद्र नाटकांतील पदांची विपुलता आधुनिक दृष्टीला पटण्या-सारखी नाहीं हें अेकीकडे मान्य करून दुसरीकडे आपण असं म्हणूं कीं या बाबतींत मुळीं आधुनिकतेवर हक्क सांगण्याची बुद्धिच अण्णा-साहेबांच्या ठिकाणीं नव्हती. पदाचा मोजकेपणा हा गुण त्या काळांत नाटककर्त्यांच्या अगर प्रेक्षकांच्या स्वप्नांत देखील नव्हता. खूप पदं करा-यचीं ही त्या काळची गरज होती; व पद्यरचनेंत कौशल्य दाखवायचं ही अेकच त्या काळांतील महत्त्वाकांक्षा होती. म्हणून बाकीचे विचार

मनावेगळे करून सौभद्र नाटकांतील पदांचं परीक्षण आणि रस-ग्रहण आपण केवळ काव्यदृष्टीनंच करावयाला हवं.

ही दृष्टि पत्करून सौभद्रांतील पदं आपण पाहूं लागलों तर त्यांत अण्णासाहेबांनीं तऱ्हेतऱ्हेची करामत केलेली आहे असं आपल्याला आढळून येतं. सौभद्रांतील पदांचा साकल्यानं विचार करूं लागल्यावर पहिला कौतुकास्पद चमत्कार आपल्या ध्यानांत येतो तो हा, कीं अण्णासाहेबांनीं खूप संस्कृतप्रचुर अशींहि पदं या नाटकांत केलीं आहेत, आणि अगदीं प्राकृत सोपी अशीहि पद्यरचना केली आहे. "राधाधरमधुमिलिंद जय-जय" "निजरूपीं जगदाकृतिभासा" "पावना वामना या मना" हीं नारदाच्या तोंडीं घातलेलीं पदं, "नीरक्षीरालिंगनरूपी" हें चवथ्या अंकांतलं अर्जुनाच्या तोंडचं पद, "पुष्पपरागसुगंधितशीतल" हें पांचव्या अंकांतलं सुभद्रेच्या तोंडचं पद, हीं पदं करतांना नादमधुर सुंदर संस्कृत शब्दाचा आणि समासांचा अुपयोग ज्याप्रमाणें अण्णासाहेबांनीं केला आहे, त्या-प्रमाणें घरांतल्या मुलीबाळींनाहि ज्यांचा अर्थ सहज समजेल अशा सोप्या परंतु मार्मिक कल्पनांचा व नादमाधुर्याचा अलंकार धारण करणाऱ्या पदांचीहि मनासोक्त रचना अण्णासाहेबांनीं करून दाखविली आहे. अर्थानं अगदीं सोपी अशी पद्यरचना करतांना सोपेपणाचा जर अतिरेक झाला तर पद्यांतला रस नाहींसा होण्याचा संभव असतो. अशा प्रकारें रसहानि होअूं न देण्याचं अवधान नाटककार देवल यांच्याकडून कधीं कधीं सुटल्याचं आपणांला दिसून येतं. "प्रथम करा हा विचार पुरता। आवरोनि ममता" "संशय कां मनीं आला, कळे ना कारण काय तयाला" हीं 'संशय कल्लोळ' नाटकांतील रेवतीच्या तोंडचीं पदं, आणि "कधि करिती लग्न माझें तुज ठावें अीश्वरा" हें शारदेच्या तोंडचं पदं, हीं अुदाहरणादाखल सांगण्यासारखीं आहेत. "तरुण कुलिन गोरा हंसतमुख" किंवा "रडसि काय म्हणुनि अशी सांग शारदे" या अिंदिराकाकूंच्या

तोंडच्या पदांचा, अगर "श्रीमंत पतीची राणी मग थाट काय तो पुसता", "तूं श्रीमंतीण खरी शोभशिल" व "म्हातारा इतुका न। अवघें पाउुणशें वयमान" या शारदेच्या मैत्रिणींच्या तोंडच्या पदांचा निर्देश मी करीत नाही हें आपण मुद्दाम लक्षांत घ्या. कारण हीं पदं भलतींच सोपी आहेत खरीं, परंतु ज्या पात्रांच्या तोंडीं तीं आहेत त्यांच्या स्वभावाला आणि वयाला तो सोपेपणा शोभतो व त्या सोपेपणामुळें रसहानि होत नाहीं. अुलट "कधिं करिती लग्न माझें" व "संशय कां मनिं आला" या पदांचा सोपेपणा नायिका शारदा किंवा नायिका रेवती यांना शोभण्यासारखा नाहीं. आणि या पदांची अतीव सुबोधता म्हणजे रसहानि करणारं अेक वैगुण्य म्हणावं लागतं.

देवलांच्या बाबतींत क्वचित् आढळणारा हा दोष सौभद्र नाटकांत आपल्याला दिसत नाहीं. पद सोपं सुबोध करायचं पण तें अगदीं रुक्ष गद्याच्या वळणावर तर जाअूं द्यायचं नाहीं, आणि शक्य तर पदाच्या सोपेपणावर अेखाद्या नादमधुर संस्कृत शब्दाचा किंवा रम्य कल्पनेचा अलंकार चढवायचा, अशा कौशल्यपूर्ण धोरणानं अण्णासाहेबांनीं सौभद्र नाटकांतील पद्यरचना केली आहे. "बलसागर तुम्ही वीरशिरोमणि" "वद जाअुं कुणाला शरण। करिल जो हरण संकटाचें" "बघुनि उपवना विरहाग्नीची ज्वाला भडके उरीं" हीं सुभद्रेच्या तोंडचीं पदं, आणि "सुवर्णकेतकिपरि जो दिसतो वर्ण नव्हे दुसरांचा" "कांते फार तुला" "वदनीं घर्मजलाला पुसुनि पुसुनि कर शिणला" हीं अर्जुनाच्या तोंडचीं पदं नादमाधुर्य आणि प्राकृत सुबोधता यांच्या सरहद्दीवर अण्णासाहेबांनीं कशीं खेळविलीं आहेत तें मुद्दाम पहाण्यासारखं आहे. अेखाद्या नामांकित गवयानं दोन भिन्नभिन्न घराण्यांची गायकी सहज सफाअीनं गाऊन दाखवावी तद्वत् संस्कृतप्रचुर आणि अगदी सोपी

मराठी अशा दोन्ही जातींची पद्यरचना करून दाखवून अण्णासाहेबांनीं आपलं सव्यसाचित्व सिद्ध केलं आहे !

सौभद्र नाटकांतल्या पदांत केवढं वैचित्र्य आहे पहा. या नाटकांत सृष्टिवर्णनात्मक पदं आहेत, व्यक्तिवर्णनात्मक पदं आहेत, मनोव्यापार-दर्शक पदं आहेत, आणि केवळ काव्यकल्पनांनीं नटलेलीं अशींहि पदं आहेत. आणि तीं सगळीं उत्तम साधलेलीं आहेत. नटीच्या तोंडीं "वैशाखमासिं वासंतिक समय शोभला" हें जें पद आहे तें तर एखाद्या सुंदर वर्णनात्मक लघुनिबंधासारखं वाटतं. भोंवतालच्या निसर्गाला आणि नागरिकांच्या उल्हासाला आलेल्या वसंतकाळाच्या बहराचं वर्णन या पदात अण्णासाहेबांनीं मोठ्या तन्मयतेनं केलं आहे. तिसऱ्या अंकात कृष्ण जेव्हां रुक्मिणीच्या महालाकडे निघतो तेव्हां त्या महालातल्या एकंदर गडबडीचं वर्णन "परम सुवासिक पुष्पें कोणीं चातुर्यें गुंफिति नारी" या पदांत अण्णासाहेबांनीं केलं आहे, तेंदेखील इतकं चटकदार साधलं आहे कीं तें ऐकतांना रुक्मिणीच्या मंदिराचं हुबेहुब चित्र आपणांला दिसूं लागतं. याच अंकाच्या शेवटीं "प्रिये, पहा रात्रीचा समय सरुनि" या कृष्णाच्या पदांत पहाटेचं सुंदर वर्णन आहे. त्याचप्रमाणें "पुष्पपराग-सुगंधित शीतल" या सुभद्रेच्या तोंडच्या पदांतहि सृष्टीचं प्रातः-कालचं सौम्यशांत किंचित् हालणारं रमणीय स्वरूप अण्णासाहेबांनीं सफाईनं चित्रित केलं आहे. सृष्टीचे रमणीय विलास तेवढे अण्णासाहे-बांना पद्यात वर्णितां येतात असा तर्क मात्र या पदांवरून कोणीं काढूं नये. "सुटला पितृदिशेचा वारा", "अशुभ रुद्र" अशीं जीं सृष्टि-वर्णनात्मक पदं 'रामराज्यवियोग' नाटकांत आहेत त्यांत अण्णा-साहेबांनीं वर्णिलेली सृष्टि फार निराळी—गंभीर, भयकारक, क्रुद्ध, तांडव करणारी अशी आहे.

व्यक्तिवर्णनात्मक पद्यरचनेचं या नाटकांतलं अुत्तम अुदाहरण म्हणून कृष्ण तिसऱ्या अंकांतल्या ज्या पदांत रागावलेल्या रुक्मिणीचं वर्णन करतो त्या पदाकडे मीं बोट दाखवीन. "भ्रुकुटि वक्र करुनि बघत। गाल लाल सर्व होत। थरथर तनु कापवीत। अिंदुवदानिं घर्म सूटला" हा त्या पदाचा प्रारंभच अत्यंत अर्थवाहक आणि रागाची प्रकृति व्यक्त करण्यास योग्य अशा निवडक शब्दांनीं नटलेला आहे. पुढें 'अग्नींत तापणारी कनकमूर्ति' 'आकाश सोडून खालीं अुतरलेली वीज' 'कुंडांत पेटलेली ज्वाला' या अुपमा संतप्त रुक्मिणीला दिलेल्या आहेत; आणि अखेरीस पुन्हा "अेक जागीं पद न ठरत। हृदय भरत रिक्त होत। अधरबिंब काय फुटत। तेवि वरी दंत रोविला" अशा शब्दांनीं रुक्मिणीच्या क्रोधाविष्टतेचं जें वर्णन आहे त्यात यथातथ्यत्व अितकं आहे कीं रागावलेल्या सुंदर स्त्रीचं तितकंच मनोहर शब्दचित्र म्हणून हें पद रसिकांनीं कायमचं संग्रहीं ठेवावं.

सुभद्रेच्या तोंडचीं बरींच पदं तिची मनोव्यथा वर्णन करून सांगणारीं आहेत. "किती सांगु तुला", "वद जाअुं कुणाला शरण" ह्या पदांत तिच्या मनाची हालचाल किती सूक्ष्मतेनं आणि स्पष्ट रंगविली आहे तें आपण मुद्दाम पहा. "बघुनि अुपवना विरहाग्नीची ज्वाला" हें सुभद्रेच्या तोंडचं पद म्हणजे तर विरहिणीच्या मनोव्यथेच्या वर्णनाचा अेक अविस्मरणीय नमुना म्हणावा लागेल.

पदांच्या या विविध प्रकारांत केवळ सुभाषितात्मक असंहि अेक पद अण्णासाहेबांनीं भरीला घातलं आहे. तें पद पहिल्याच अंकात सुभद्रेच्या तोंडीं आहे. तें असं, "राजा लुटी जरी प्रजाजनाला। माता मारी निज बाळाला। बंधु विकी जरी निज भगिनीला। शरण कुणा जावें". आणि ही जशी अेक चूष अण्णासाहेबानीं करून दाखविली तशीच त्यांचीं कांहीं पदं केवळ त्यांतल्या कल्पनारम्यत्वामुळें बहारीचीं वाटावीं अशीं झालीं

आहेत. पांचव्या अंकांत समुद्रतीरालगत टेकडीच्या माथ्यावर अर्जुन-सुभद्रा बसलीं असतांना खालीं समुद्र स्नानासाठीं जमलेल्या, व लहान लहान दिसणाऱ्या स्त्रीपुरुषांकडे बोट दाखवून सुभद्रा म्हणते, या उंच ठिकाणावरून मला असं वाटतं कीं,

"गिरिवर हा सौदागिर आणी सिंधुपथें नौका भरुनी ॥
पुरुषयुवतींचीं चित्रें मांडी विकण्यास्तव बाजारवनीं ॥
बघुनि वाटतें मन्मानें या समयीं कीं । भूपालंकृत पौरजनीं ॥"

पर्वत हाच जणूं कुणी अेक व्यापारी व त्यानं समुद्रतीरावर लहान लहान दिसणारीं माणसांचीं चित्रं विकण्यासाठीं आणून माडलेलीं आहेत, ही सुभद्रेच्या तोंडच्या पदांतील कल्पना अत्यंत रम्य आहे. आणि त्या कल्पनेला तितक्याच सुंदर कल्पनेचा जबाब अण्णासाहेबांनीं अर्जुनाकडून देवविला आहे. तो म्हणतो,

"त्यां चित्रांतुनि सुंदर पुतळी निवडुनि मीं करि घेवोनी ॥
जात तया सन्निध पुसाया मोल किती वद रे म्हणुनी ॥
बघुनि वाटतें मन्मानें या समयीं कीं । भूपालंकृत पौरजनीं ॥

दोघा प्रेमिकांच्या भाषणांत समस्या आणि समस्यापूर्तीचा हा खेळ चालतो त्यामुळें या पदांना विशेषच रम्यपणा आलेला आहे.

किंबहुना सौभद्र नाटकाच्या पांचव्या अंकांतल्या पदांत अण्णासाहेबांच्या कवित्वाच्या सर्व अंगांना भरती आलेली दिसते. "नच दृष्टिस पडती", "पुष्पपरागसुगंधित", "वदनीं घर्मजलाला", "गिरिवर हा सौदागिर", "त्या चित्रांतुनि सुंदर पुतळी" अशीं अेकाहून अेक सरस पदं या अंकांत लागोपाठ आलेलीं आहेत. आणि गायकीच्या दृष्टीनंहि तीं विशेष श्रवणीय ठरल्यामुळें सौभद्राच्या प्रत्यक्ष प्रयोगांत या अंकाला काव्याच्या आणि संगीताच्या जल्लोषाचं स्वरूप प्राप्त होऊन नाटकाच्या रसोत्कर्षाची येथें खरोखरच परिसीमा होते. अर्जुन जेव्हां यतीचा वेश

टाकून आपल्या खऱ्या स्वरूपांत सुभद्रेपुढें अुभा रहातो तेव्हां ती म्हणते,

" मन्नेत्र गुंतले । लुब्ध झाले । ज्यांवरि असे ॥
चित्तांत सांठले । तेचि आले । बाहेरी तसें ॥
नरवर हे काय बाअी । शुद्ध मन हें साक्ष देअी ॥ "

जो माझा प्रियकर आजपर्यंत माझ्या चित्तांत मीं साठविला होता तोच आतां साकार होअून माझ्यापुढें अुभा राहिला वाटतं, ही सुभद्रेच्या मनांतली या पदांतली कल्पना किती मोहक आहे. अशा सुंदर कल्पनेनं नटलेल्या ठाय लयींतल्या या पदांचे स्वर रंगमंदिराच्या वातावरणांत लहरूं लागले कीं आधीं होअून गेलेल्या काव्यसंगीतजल्लोषाचा अनुरूप समारोप सुरू झाला आहे असं प्रेक्षकांना हटकून वाटत असलं पाहिजे.

वाङ्मयदृष्टया विलक्षण लज्जतदार आणि प्रयोगदृष्ट्या कमाल रंगतदार अशा या सौभद्र नाटकाचा पाहिला प्रयोग १८८२ सालीं जेव्हां पुण्यांत झाला तेव्हांच या नाटकाच्या अमरत्वाचं भविष्य ठरलं. या पहिल्या प्रयो-गाचा शेवटचा पडदा पडला तेव्हांच हें ठरलं कीं या नाटकावर अखेरचा पडदा कधींच पडणार नाहीं. गेल्या अडुसष्ट वर्षांत या नाटकाचे अगणित प्रयोग ज्यांनीं पाहिले त्यांची संख्या दशलक्षांनीं मोजावी लागेल; आणि यानंतरच्या पिढ्यांतील कोट्यवधि रसिक किर्लोस्करांच्या या क्रमानं द्वितीय परंतु गुणानं अद्वितीय नाट्यकृतीची गोडी सतत लुटीत राहतील, पण त्या अवीट गोडीचे झरे कधींच आटणार नाहींत. अिब्सेनच्या 'डॉल्स हाअुस ' या नाटकाची थोरवी सांगतांना एका टीकाकारानं असं म्हटलं आहे कीं या नाटकाच्या अखेरीस गृहत्याग करणारी नायिका नोरा हिनं जेव्हां आपल्या मागं घराचं दार ओढून घेतलं तेव्हा त्या आवाजाचा हादरा सबंध युरोपभर ऐकूं गेला. अण्णासाहेब किर्लोस्करांच्याबद्दल आप-ल्याला असंच म्हणतां येअील कीं त्यांनीं अवघीं अडीच नाटकं लिहिलीं परंतु त्यांच्या योगानं मराठी रंगभूमि कायमची अुजळून टाकली; आणि

त्यांच्या सौभद्र नाटकाची नांदी जेव्हां प्रथम म्हटली गेली तेव्हां मराठी रंगभूमीचा नवा वैभवकाल जाहीर करणारे त्या नांदीचे मंगलस्वर वृहन् महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यांत अैकूं गेले, व मराठी रंगभूमीचीं कितीहि स्थित्यंतरं झालीं तरी दशदिशांत रेंगाळणारे त्या स्वरांचे प्रतिध्वनी कधींच नाहींसे होणार नाहींत ! अण्णासाहेबांचा अकस्मात् मृत्यू झाला तेव्हा त्याचे वडील म्हणाले " आम्ही मेलों; तूं मात्र मराठी भाषा जिवंत असेपर्यंत जिवंत राहशील ! ". अण्णासाहेब किर्लोस्कर यांच्या चारित्राचा व तेजस्वी नाटकी अवताराचा जेव्हां जेव्हा मी विचार करतों तेव्हा तेव्हां त्यांच्या वडिलांनीं अंतःस्फूर्तीनं काढलेल्या या करुणरम्य अुद्गारांची मला आठवण होते; आणि माझ्या मनांत असंहि येतं कीं मराठी रंगभूमीच्या हल्लींच्या विपन्नावस्थेंत नाटककार किर्लोस्कर यांच्या अलौकिक गुणांचं चिंतन करून त्यांनीं घालून दिलेल्या अुज्वल. परंपरेचं स्मरण करणं हें आपलं पहिलं कर्तव्य आहे. कारण " ज्यांना अुज्वल परंपरा आणि अितिहास आहे त्यांचा भाविष्यकाल अुज्वलच राहील " या वचनावर माझा अढळ विश्वास आहे.

— २ —

देवल

ज्याच्या नाट्यकृतींच्या आल्हादकारक प्रकाशकिरणांनीं आधुनिक मराठी रंगभूमीची प्रभात झाली तो किर्लोस्कररूपी सूर्य १८८५ सालीं अकाल्पितपणें अस्ताचलाखालीं गेला. परंतु सुदैव असं कीं त्यामुळें मराठी रंगभूमीवर अेकदम अंधार पसरला नाहीं. कारण पौर्णिमेस सूर्यास्त होण्याच्या सुमारास पूर्वेकडच्या आकाशभागीं चंद्रबिंब वर येत असलेलं दिसावं त्याप्रमाणें अण्णासाहेबांचं देहावसान होण्याच्या सुमारास अेक नवा थोर मराठी नाटककार अुदयास येत होता. या नाटककाराचं नांव गोविंद बल्लाळ देवल. किर्लोस्करांना सूर्याची आणि या नव्यानं अुदयाला येणाऱ्या नाटककाराला चंद्राची अुपमा देण्यांत पुष्कळच औचित्य आहे. कारण किर्लोस्करांचं अेकंदर कार्य जसं डोळे दिपविणारं आणि अेका नव्या दैदीप्यमान नाटकी युगाचा प्रारंभ करणारं ठरलं तसं देवलांचं नव्हतं. त्यांच्या नाट्यप्रतिभेनं रंगभूमीचं क्षेत्र ज्या प्रकाशानं भरून टाकलं तो प्रकाश प्रखर नव्हता; दशदिशा अुजळून टाकणारा खरा पण मंद मृदु आणि आल्हादकारक होता. देवलांनीं किर्लोस्करांप्रमाणें लोकांच्या नजरा झळाळून टाकल्या नाहींत. त्यांनीं किर्लोस्करांप्रमाणें नव्या युगाचा प्रारंभ केला असं म्हणतां येणार नाहीं; तर किर्लोस्करांनीं सुरू केलेल्या नव्या युगाचा फायदा घेअून त्यांच्या पश्चात् मराठी रंगभूमीवरील प्रकाश कायम ठेवला. या अभिप्रायानंच सूर्यकिरणं परावर्तित करून आल्हाद-कारक चंद्रिका अुधळणाऱ्या चंद्राची अुपमा देवलांना द्यावीशी मला वाटते.

सुमारें पांच वर्षांपूर्वी सांगली येथें कै. देवल यांच्या स्मारकमंदिराच्या अुद्घाटनानिमित्त बोलतांना मीं प्रस्तावनेदाखल जे विचार प्रकट केले ते आपल्याला सांगण्यासारखे आहेत. मीं म्हटलं,

“ वास्तविक मोठमोठे कादंबरीकार, कवी, अगर नाटककार यांच्या कृती म्हणजेच त्यांचीं खरीं व चिरंजीव स्मारकं असतात. ज्यांच्या लेखनाला विशेष लोकप्रियता मिळत नाहीं त्यांचं स्मारक व्हावं अशी त्यांची योग्यता नसते; आणि ज्यांची असते ते आपल्या हातांनींच आपलीं स्मारकं तयार करून मागं ठेवून जातात. त्यांची स्मृति अखंड जीवंत रहाते ती त्यांच्या स्वतःच्या कलाकृतींच्या गुणांच्या आधारावर! तिला दगडी चौथऱ्याचा व खांबांचा आधार लागत नाहीं. अथवा बंगलोरी कौलांच्या छपराचं संरक्षणहि लागत नाहीं. धरणीची शय्या करून आणि नभोवितानाचं पांघरूण घेअून त्यांची स्मृति अष्टदिशा व्यापून रहाते. मोठ्या नाटककारांचीं अमर नाटकं म्हणजेच त्यांचं खरं स्मारक होय. हें स्मारक हजारों रसिकांच्या हृदयमंदिरात सदैव अुभं असतं. काळाचा स्पर्श त्याला होअूं शकत नाहीं.

मात्र असं असलं तरी आपल्याला त्या त्या नाटककाराविषयीं अगर कादंबरीकाराविषयीं जो आदर असतो त्याला मूर्तस्वरूप दिल्याशिवाय त्याच्या ऋणांतून मुक्त झाल्यासारखं आपल्याला वाटत नाहीं. आपल्या समाधानासाठीं आणि आपण थोर पुरुषांचे अुपकार विसरलों नाहीं हें दाखविण्यासाठीं हीं स्मारकं आपणांला हवींशीं वाटतात.

कै. देवलांचं स्मारक सांगलींत झालं यांत विशेष औचित्य आहे; कारण हिंदूंचं पुण्यक्षेत्र ज्याप्रमाणें काशी अगर मुसलमानांचं मक्का त्याप्रमाणें मराठी नाट्यकलेचे अुपासक आणि भक्त यांच्या दृष्टीनं सांगली हें महापुण्यक्षेत्र आहे. गंगेच्या अुगमस्थानाप्रमाणें सांगली मराठी नाट्याचं अुगमस्थान आहे. आद्य मराठी नाटककार श्री. भावे हे तर सांगलीचे

होतेच, परंतु शिवाय ज्यांच्या नाटकांनीं गद्य व संगीत रंगभूमि विशेष गाजविली अशा तीन थोर नाटककारांवर सांगलीचा व कृष्णाकांठच्या मुलखाचा हक्क आहे. हे तीन नाटककार म्हणजे वासुदेवशास्त्री खरे, काकासाहेब खाडिलकर, आणि ज्याच्या स्मृत्यर्थ हा अुत्सव चालू आहे ते गोविंद बल्लाळ देवल."

देवलाचा जन्म १८५५ सालीं हरिपूर येथें झाला. ते मॅट्रिकची परीक्षा कोल्हापूरच्या राजाराम हायस्कूलमधून पास झाले. त्यानंतर ते पुण्याच्या शेतकी शाळेंत (त्यावेळीं शेतकीचं कॉलेज नव्हतं, शाळा होती.) दाखल झाले. पुण्याचा हा मुक्काम देवलाच्या आयुष्यांतला महत्त्वाचा भाग म्हणावा लागेल. कारण या मुक्कामातच त्यांचा नाटकाच्या जगाशीं प्रथम विशेष संबंध आला. त्या सुमारास पुण्यास 'ललित कलोत्सव' नाटक मंडळी स्थापन झाली होती. तिच्या चालकांशीं देवलांचा परिचय झाला. देवलांचं 'विक्रमोर्वशीय' नाटक या कंपनीनं १८८५ मध्यें बसविलं, व त्यांचं 'मृच्छकटिक' नाटकहि याच कंपनीनं प्रथम घेतलं. शेतकी शाळेचा डिप्लोमा मिळविल्यानंतर पुण्याच्या 'न्यू अिंग्लिश स्कूल'मध्यें देवलांनीं नोकरी धरली. ते 'बॉटनी' म्हणजे वनस्पतिशास्त्र शिकवीत असत. या लहानशा गोष्टीचा अुल्लेख मुद्दाम करण्यांत माझा अेक हेतु आहे. ललितकला आणि भौतिकशास्त्र यांत विरोध आहे अशा समजुतीनं पुष्कळ लोक पुष्कळदां बोलतात. कलावंताला शास्त्राचं वावडं आहे, आणि शास्त्रीय ज्ञानाची ज्याला आवड आहे तो अंतःकरणानं कलावंत असूं शकत नाहीं अशा समजुतीवर हा वाद आधारलेला आहे. जे लोक हा वाद घालतात त्यांना शास्त्र अगर कला या दोहोंपैकीं कशाचंच मर्म समजलेलं नसतं हेंच खरं. या दोहोंत वस्तुतः विरोध नाहीं. दोहोंची अुपासना अेकच मनुष्य करूं शकेल. ज्या देवलांनीं वनस्पतिशास्त्राचं अध्ययन व अध्यापन केलं त्याच देवलांनीं मराठी नाट्याच्या बगीचांत

अशा कांहीं सरस नाट्यकृतींचे वृक्ष व वेली लावल्या कीं त्यांना सर्वकाल सारखाच बहर असावा आणि मराठी रंगभूमीच्या प्रांगणांत दरवळलेला त्याचा सुगंध कधींच कमी होऊं नये.

न्यू अिंग्लिश स्कूलमधील नोकरी देवलांनीं फार दिवस केली नाहीं व सुमारे १८८७ सालीं त्यांनीं ती सोडली ती पुन्हां कुठे नोकरी करणार नाहीं अशी प्रतिज्ञा करून ! त्यानंतर १९१६ सालीं देह ठेवीपर्यंत लेखन हाच त्यांचा अेकमेव व्यासंग होता, आणि नाट्य हाच त्यांचा अेकमेव षोक होता. म्हणजे केवळ साहित्यावर आणि साहित्यासाठीं जगणाऱ्या मराठी सारस्वतांची परंपरा किर्लोस्कर देवलांच्यापर्यंत जाअून भिडते अितकी ती जुनी आहे. आणि तरी वरेरकर मामा म्हणतात साहित्योपजीवि पहिलाच आणि अेकटाच प्राणी मी आहें ! देवलांच्या जीवनाचा संबंध अुत्तरार्ध—म्हणजे जवळ जवळ तीस वर्षे मराठी रंगभूमीच्या सेवेंत गेलीं. त्यांच्या हयातीच्या या तीस वर्षांत त्यांनीं मोठी लोकप्रियता संपादन केली. त्यांच्या मृत्यूनंतर आज चौतीस वर्षे त्यांचं नांव दुमदुमत राहिलं आणि पुढेंहि नित्य राहील. कारण ते अेक थोर कवि आणि नाटककार होते.

देवलांनीं अेकंदर सात नाटकं लिहिलीं. त्यांतलीं गाजलीं चार; आणि देवलांच्या मृत्यूनंतरहि ज्यांचे प्रयोग अक्षरशः लाखो लोकांनीं पाहिले अशीं नाटकं त्या चारापैकीं तीन. ज्या कालानुक्रमानं तीं प्रथम रंगभूमीवर आलीं त्याप्रमाणें त्यांचीं नांवं सांगायचीं झालीं तर 'मृच्छकटिक' (१८८९), 'फाल्गुनराव' (१८९३), 'शारदा' (१८९९)! पैकीं 'फाल्गुनराव' 'संशयकल्लोळ' या नव्या नांवानं १९१६ सालीं नव्या वैभवानं पुढें आलं. 'शारदा' नाटकाचे प्रयोग १९१० नंतर खंडित झाले. 'संशयकल्लोळ' नाटक मात्र आज सतत चौतीस वर्षे मराठी प्रेक्षकांचं—लहानथोर, स्त्रीपुरुष, शिकलेले न शिकलेले या सर्वांचं—

अत्यंत प्यार नाटक म्हणून गाजत आहे. आणि मराठी रंगभूमीच्या शतसांवत्सारिक अुत्सवापासून देवलांचं ‘ शारदा ’ नाटक पुन्हां रंगभूमीवर प्रगट झालं आहे व त्यानं अखिल महाराष्ट्राचं लक्ष वेधून घेतलं आहे कै. देवल यांच्या थोरवीचा विचार या तीन नाटकांच्या आधारानं मी करणार आहें.

देवलांच्या गाजलेल्या तीन नाटकांपैकीं फक्त ‘ शारदा ’ ही त्यांची स्वतंत्र कृति आहे. ‘ मृच्छकटिक ’ भाषांतरित आहे, आणि ‘ संशयकल्लोळ ’ भाषांतरित नाहीं, परंतु “ फाल्गुनराव मूळचा विलायती ” असं म्हणून स्वतः देवलांनीं त्यांतील नायकाची ओळख करून दिलेली आहे. फ्रेंच नाटककार मोलियर याच्या ‘ गानारेल ’ नाटकाच्या ‘ ऑल अिन दि रॉग ’ या अिंग्रजी भाषांतरावरून देवलांनीं ‘ संशयकल्लोळ ’ तयार केलं. परंतु अुसनवारी करून लिहिलेल्या या दोन नाटकांची योग्यता अितकी मोठी आहे कीं येवढीं दोनच नाटकं देवलांनीं लिहिलीं असतीं तरी आद्य मराठी नाटककारांमध्यें जें स्थान देवलांना आपण आज देतों तेंच आपण खचित दिलं असतं. मराठी साहित्यांतलीं आणि रंगभूमीवरचीं दोन अप्रतिम नाटकं असंच या दोन नाटकांचं वर्णन करावं लागेल.

अेका भाषेचा लेखक दुसऱ्या भाषेंतील कादंबरी किंवा नाटक भाषांतर अथवा वेषांतर करून जेव्हां स्वभाषेंत आणतो तेव्हां त्या कामीं तीन गुण त्याच्या ठिकाणीं असावे लागतात. ते तो ज्या प्रमाणांत दाखवील त्या प्रमाणांत त्याची अुसनी कृति सुंदर ठरते, आणि अुसनेपणाचा अवगुण लुप्त होतो. हे तीन गुण कोणते? तर पहिला पांडित्य, दुसरा रसिकता व बहुश्रुतता आणि तिसरा परक्या ललितकृतीकडे स्वतःच्या संस्कृतीच्या चष्म्यांतून पाहण्याचा हट्ट. या शेवटच्या गुणाला वाटल्यास स्वाभिमान असं आपण नांव देअूं. हे तिन्ही गुण देवलांच्या ठिकाणीं

प्रकर्षानं होते. आणि म्हणून त्यांच्या सात नाटकांपैकीं फक्त अेकच स्वतंत्र व बाकीचीं अुसनीं असलीं तरी या गोष्टीनं त्यांच्या थोरवीला बाध येत नाहीं.

अेकत्या व्यक्तीचा विकास आणि समाजाचा विकास अेकाच सामान्य क्रमानुसार होतो असं मानसशास्त्र आणि समाजशास्त्र लिहिणारे लोक सांगतात. अेखादी व्यक्ति जेव्हा लेखनास प्रवृत्त होते तेव्हां अेकदम स्वतंत्र निर्मिति करण्याअैवजीं भाषांतर, वेषांतर यांकडे तिचं लक्ष वळतं. या गोष्टी करून लेखनाचे पहिले धडे गिरवण्यांत तिचं हित असतं. लहान मुलांना कशाचाहि आधार न घेता स्वतंत्रपणें पावलं टाकण्यापूर्वी पांगुळगाड्याचा आधार घ्यायचा असतो त्यातलीच ही गोष्ट आहे. समाजाला देखील हाच न्याय लागू असतो. कोणत्याहि भाषेचं साहित्य बनूं लागलं कीं पहिल्या अवस्थेंत भाषातर, वेषांतर, रूपातर या प्रकारांचं प्राबल्य साहजिक असतं. देवलांनीं नाटकं लिहिलीं तो काळ जवळ जवळ पन्नास वर्षांपूर्वीचा म्हणजे अर्ध्या शतकापूर्वीचा काळ होता. देवलांनीं पहिलं नाटक लिहिलं त्यावेळीं मराठी रंगभूमीचं वय अेहेचाळीस वर्षांचं होतं; तथापि तिचा आधुनिक अवतार नुकताच झाला होता. आधुनिक मराठी नाटकाची ती बाल्यावस्थाच म्हणावी लागेल. या अवस्थेंत स्वतंत्रपणें लेखणी चालाविण्याच्या अिच्छेपेक्षां भाषांतर व वेषांतर अशा दोन साधनांनीं संस्कृत व अिंग्रजी वाङ्मयाची लूट करण्याची अिच्छा नाटककरांना व्हावी हें अगदी साहजिक होतं. या कालखंडांतील मराठी नाटकांची योग्यता ठरवितांना तीं स्वतंत्र होतीं काय हा प्रश्न अुपस्थित करणं युक्त होणार नाहीं. तीं सरस वठलीं होतीं काय या प्रश्नाच्या कसोटीवरच घासून त्या वेळच्या नाटकांची किंमत आपण ठरवली पाहिजे.

या दृष्टीनं देवलांच्या नाटकांचा विचार करतांना अेक सामान्य विधान करण्याचा मोह होतो; कारण ज्याचा आपणां सर्वांना अभिमान

वाटावा असं तें विधान आहे. आधुनिक मराठी नाटकांच्या सुरुवातीस ज्यांचीं नांवं विशेष गाजलीं असे तीन नाटककार होते. किर्लोस्कर, देवल आणि आगरकर. पांडित्य, प्रसाद आणि स्वाभिमान या ज्या तीन गुणांचा मघाशीं मीं निर्देश केला ते तीन्ही या तिघांच्याहि ठिकाणीं फार मोठ्या प्रमाणांत होते. किर्लोस्करांचं 'शाकुंतल', देवलाचं 'मृच्छकटिक' व 'संशयकल्लोळ' आणि आगरकरांचं 'हॅम्लेट' अथवा 'चंद्रसेन' या नाटकांच्या सरसपणाचं श्रेय लेखकाच्या रसिकपणाला तर द्यावं लागेलच, वरंतु या श्रेयाचा फार मोठा वाटा त्या तिघापैकीं प्रत्येकाच्या पांडित्याकडे व विद्वत्तेकडे जातो हें विसरतां कामा नये. वरेरकर मामांनीं धुळयाच्या साहित्य संमेलनांतील आपल्या अध्यक्षीय भाषणांत विद्वानांवर धूळ अुडविण्याचा जो प्रयत्न केला तो दुष्टपणाचा होता असं वाटलं तर आपण म्हणूं नये. परंतु तो बालिशपणाचा खचित म्हणावा लागेल. मामा स्वतः नाटकावर जगलेले आहेत. आधुनिक मराठी नाटकाच्या प्रारंभ–काळाचं मोठं वैभव ज्यांनीं घडविलं ते किर्लोस्कर, आगरकर आणि देवल हे रसिक तर होतेच, परंतु त्याबरोबरच पंडित होते, विद्वान होते, येवढी साधी गोष्ट मामांनीं कां लक्षांत घेअूं नये तें त्यांचं त्यांनाच माहीत. परंतु मामांच्या अहेतुक अगर सहेतुक अज्ञानाशीं आपणांला कर्तव्य नाहीं. आपल्या विषयाच्या दृष्टीनं महत्वाचा मुद्दा आहे तो हा कीं किर्लोस्कर व आगरकर यांच्याप्रमाणें देवलही सव्यसाची पंडित व विद्वान होते. संस्कृत व अिंग्रजी नाटकांचीं जीं भाषांतरं देवलांनीं केलीं तीं अत्यंत सरस अुतरलीं याचं कारण त्यांचं पांडित्य होय. किर्लोस्करांचं 'शाकुंतल' अथवा आगरकरांनीं केलेलं हॅम्लेटचं भाषांतर मूळ कृति शेजारीं ठेवून आपण वाचूं लागलों तर अुत्कृष्ट भाषांतराच्या जागा अेकामागोमाग अेक अशा आपल्याला आढळतात, व प्रत्येक वेळीं आपल्या तोंडून अुद्गार निघतो कीं अेम्. अे. पी. अेच्. डी. होअून कॉलेजांत शिकविणाऱ्या प्रोफेसरांना

घार घटका डोकं खाजवून सुचलं नसतं असं सुबोध व अर्थपूर्ण भाषांतर या नाटककारांनीं किती सहज लीलेनं केलेलं आहे ! 'शापसंभ्रम', 'मृच्छ-कटिक', 'झुंजारराव' अित्यादि देवलांच्या कृती वाचूं लागलं कीं पदोपदीं अशाच अुद्गार आपल्याला काढावासा वाटतो.

देवलांच्या 'संशयकल्लोळ' नाटकाची योग्यता तर त्यांच्या भाषांतरित नाटकांहून किती तरी मोठी आहे. हें नाटक भाषांतर नाहीं याबद्दल वाद नाहीं. परंतु तें वेषांतर आहे यांत संशय नाहीं. आणि मराठी रंगभूमि कितीहि पुढें गेली तरी जें मागं पडणार नाहीं असं तें नाटक आहे यांतहि संशय नाहीं. जुनं नाट्यतंत्र, नवं नाट्यतंत्र असे शब्दप्रयोग आपण वापरतों, परंतु अेक गोष्ट आपण लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं नाटकाचीं फक्त अुपांगं कालानुसार बदलत असतात. नाटकांतला जो खरा गाभा त्याचं तंत्र जुनं निराळं, नवं निराळं अशा प्रकारें बदलत नाहीं. हें नाट्य-तंत्र अनाद्यनंत आहे. या प्राणभूत नाट्यतंत्राचे जे कोणते विशेष असतील ते सर्व 'संशयकल्लोळ' नाटकांत आढळतात. त्यामुळें या नाटकाच्या चिरंजीवित्वाबद्दल मला खात्री वाटते.

कधीं कधीं माझ्या मनांत एक विचार येतो तो असा कीं गेल्या चाळीस पन्नास वर्षांच्या अितिहासांत असं एकहि स्वतंत्र सामाजिक नाटक मराठींत लिहिलं गेलं नाहीं, कीं बेमालूम, निर्दोष चिरेबंदी बांधणीची गोष्ट असं ज्याचं वर्णन करता येअील. गडकऱ्यांच्या सर्वच नाटकांची बांधणी अव्यवस्थित आणि विस्कळित. अेखाद्या गवयानं कांहीं विशिष्ट रागांची मेहनतच कधीं केलेली नसावी त्याप्रमाणें कथानकाच्या बंदिस्तपणाचा गडकऱ्यांनीं कधीं विचारच केला नाहीं. जिज्ञासा, अुत्कंठा, पेंचप्रसंग अित्यादि तंत्रं काकासाहेब खाडिलकर यांच्या हातचा मळ होतीं. नाट्या-चार्य ही पदवी यांना खचित शोभते. नाटकाच्या कथानकाची कलापूर्ण

आणि बंदिस्त माडणी कशी करावी याचा अभ्यास ज्याला करावयाचा असेल त्यानं खाडिलकरांची 'कीचकवध' आणि 'विद्याहरण' हीं नाटकं अवश्य पुन्हां पुन्हां वाचावीं. परंतु खाडिलकरांनीं स्वतंत्र सामाजिक नाटक अेकच लिहिलं. तें म्हणजे संगीत 'मानापमान'; आणि गोष्टीची बेमालूम, चिरेबंदी घडण मी ज्याला म्हणतों त्या गुणाच्या कसोटीनं हें नाटक तपासलं तर तें तिसऱ्या दर्जाचं तरी ठरेल कीं नाहीं याचा संशय आहे. वरेरकराना आणि अत्र्यांना बंदिस्त कथानक निर्माण करण्याच्या गुणावर बिलकूल हक्क सांगतां येणार नाहीं. त्यांच्या नाटकांचीं कथानकं चाचपून पाहूं लागल्याबरोबर असंबद्धता आणि असंभाव्यता यांचीं भोसकीं भरारा हाताला लागतात. मेलेली मराठी रंगभूमि आम्ही जीवंत केली अशी स्वतःची स्वतःच संभावना करून घेऊन जाहिरातीचीं मोरपिसं डोक्यांत खोंवून नाचणाऱ्या अगदीं अलिकडल्या नाटककारांची गोष्ट तर विचारायलाच नको. हा अितिहास पाहिल्यावर कबूल करावंच लागतं कीं पेंचदार, पिळदार, घट्ट, पक्क्या बांधणीची गोष्ट ज्यांत सांगितली आहे असं एकहि स्वतंत्र सामाजिक नाटक मराठी नाट्याच्या सबंध अितिहासांत रंगभूमीवर आलेलं नाहीं. 'संशयकल्लोळ' हें अेकच नाटक असं आहे कीं ज्याच्या कथानकाचा बांधेसूदपणा आणि रेखीव घडण या गोष्टी नमुनेदार वाटतात; आणि यांमुळें हें नाटक पूर्ण स्वतंत्र नाहीं या गोष्टीचा आपल्याला विसर पडतो.

आणि शिवाय या नाटकाची कल्पना मूळची देवलांची नसली, त्याच्या अुत्कृष्ट कथानकाचं श्रेय त्यांचं नसलं, संवादाचा पुष्कळसा मालमसाला त्यांनीं उसना घेतलेला असला, तरी देखील देवलांच्या लेखणीच्या सामर्थ्याचं जें प्रत्यंतर या नाटकांत जागोजागीं येतं तें पाहून आत्यंतिक प्रशंसेचे अुद्गार आपल्या तोंडून बाहेर पडलेच पाहिजेत. 'संशयकल्लोळ'चा गद्यावतार 'फाल्गुनराव' देवलांनीं १९०३ सालीं प्रसिद्ध केला तेंव्हां

त्यांनी प्रस्तावनेंत लिहिलं, " फाल्गुनराव मूळचा विलायती पण त्याला इकडची भाषा शिकवून, त्याच्या अंगावर अिकडील कपडे चढवून व अिकडील चालीरीतींची त्यास चांगली माहिती करवून त्यास लोकसेवेस सादर केला आहे. " या लिहिण्यात कमालीचा साधेपणा व नम्रता आहे. हीच गोष्ट जरा आत्मप्रौढीनं देवलांना सांगायची असती तर त्यांनी म्हटलं असतं, " हें प्रहसन मूळचं माझं नाहीं, परंतु तें मराठी वाचकांना व प्रेक्षकांना सादर करण्यापूर्वी त्याचं वेषांतर मीं अितकं बेमालूम केलं आहे कीं कुणी मुळावर हात ठेवून त्याचं सोंग ओळखील अशी काय बिशाद ! " असे प्रौढीचे अुद्गार देवलांनी काढले असते तरी ते यथार्थ ठरले असते. अेखाद्या सुंदर अिंग्रज बाअीला नअू वारी टोपपदराचं लुगडं नेसवावं, तिच्या अंगांत पोलकं नव्हे तर खणाची चोळी घालावी, नाकात नथ, कपाळावर कुंकू, केसांचा अंबाडा, कानांत बुगड्या, आणि गळयात लफ्फेदार कोल्हापुरी साज घालावा, आणि तिला खुशाल अंबा-बाअीच्या देवळात जाऊन हळदी कुंकू वाटून यायला सांगावं, आणि मग तिथें जमलेल्या साऱ्या बायकांनीं अेकमेकीला विचारावं ' कुणा सरदाराची बायको हो ही ? ' यांत जी करामत सिद्ध होईल तशा प्रकारची करामत देवलांनीं ' संशयकल्लोळ ' नाटकाच्या बाबतींत निःसंशय केली आहे.

देवलाची ही स्वतंत्र कृति नाहीं हें ज्याला माहित नाहीं त्याला तिच्या उसनेपणाचा संशय देखील कुठें यायचा नाहीं, आणि ज्याला तें माहित आहे त्याला देखील नाटक वाचतांना व पाहताना पदोपदीं भ्रम होतो कीं देवलांनीं हें नाटक स्वतंत्रपणें लिहिलेलं नाहीं हा टीकाकारांनीं निर्माण केलेला मिथ्यारोप तर नसेल ? शिल्पकार फडके यांच्या प्रदर्शनांतील महात्मा गांधींच्या ऑपरेशनचा देखावा पाहतांना गांधींचं तें मेणाचं चित्र आहे हें माहीत असूनहि पाहणाराला ज्याप्रमाणे पुन्हा पुन्हा भ्रम होअी कीं छे, हें

मेणाचं चित्र कुठलं, हे तर प्रत्यक्ष गांधीच आहेत, त्या प्रमाणें 'संशयकल्लोळ' नाटक स्वतंत्र नाहीं हें ठाऊक असूनसुद्धां रसिकाच्या मनाला सारखा भ्रम होतो कीं महाराष्ट्रीय लोकांच्या मनोरंजनासाठीं महाराष्ट्रीय लेखकानं रंगविलेलं महाराष्ट्रीय लोकांचं जीवनचित्र आहे हें ! फाल्गुनराव, आश्विनशेट, कृत्तिका, रेवती, अितकंच काय भादव्या आणि रोहिणी देखील—हीं सारीं तुमच्या आमच्यांत नित्य वावरणारीं मराठी स्वभावाचीं मराठी माणसं नाहींत काय ? त्यांची भाषा, त्यांच्या कृती, त्यांचीं सुखदुःखं, त्यांचे आनंद-विषाद, या साऱ्या गोष्टी अगदीं अस्सल महाराष्ट्रीय छापाच्या नाहींत काय ? नाहीं कोण म्हणतो ? जे म्हणत असतील ते खुशाल म्हणोत. आम्ही मराठी बोलणारे लोक हें नाटक आमचं नाटक म्हणणार. देवलांची ही दत्तक कन्या मूळ कुठेंहि जन्मलेली असो. देवलांनीं तिला तान्हेपणापासून मराठी भाषा शिकविली, मराठी वेष दिला, मराठी आचार विचार शिकविले आणि आमच्या समाजात सोडली. ती आमच्यांत पूर्णपणें मिसळून गेली आहे; आणि तिनं आपल्या गोड गोड बोलण्यानं आणि वागण्यानं जवळ जवळ दोन पिढ्यांचीं अंतःकरणं काबीज करून टाकलीं आहेत. आम्हांला ती आमचीच वाटते. आम्ही तिला आमचीच म्हणणार. हजारो रसिकांचं हें निकालपत्र आहे. आणि या निकालपत्रानुसार 'संशयकल्लोळ' हें नाटक मराठी नाटकांच्या पहिल्या बहुमानाच्या श्रेणींत चिरकाल बसणारं आहे.

अेका अुसन्या कथानकाला स्वतंत्र कृतीचा दर्जा प्राप्त करून देण्याचा अद्भुत चमत्कार देवलांनीं ज्या तीन गुणांच्या जोरावर केला त्यांचा निर्देश मीं मघाशीं केलाच आहे. ते तीन गुण म्हणजे पांडित्य अगर विद्वत्ता, सहृदयता व बहुश्रुतता, आणि परक्या भाषेंतील कलाकृतीकडे आपल्या संस्कृतीच्या चष्म्यांतून पाहण्याची शक्ति. यांपैकीं अखेरचा तिसरा गुण फार महत्त्वाचा आहे. या गुणांचा प्रत्यय संशयकल्लोळांत

ठिकठिकाणीं येतो. मोलिअरच्या नाटकाचं मर्फीन केलेलं 'ऑल अिन दि रॉंग' हें भाषांतर वाचतांना देवलांनीं आपल्या संस्कृतीचा चष्मा सतत वापरला व त्यावर सर्व प्रकारचे हिंदु संस्कार केले. अुदाहरणार्थ रेवती आणि आश्विनशेट यांचं पाणिग्रहण त्यांनीं अेका देवळांत घडवून आणलेलं आहे. अिंग्रजी नाटकांत नायकाच्या घरात मुरावळा कुठला असणार? अगर मात्रा तरी कुठली असणार? परंतु मूर्च्छेतून सावध होणाऱ्या रेवतीला देवलांचा फाल्गुनराव म्हणतो, "माझ्या घरात येअून थोडा मुरावळा खातेस कां? म्हणजे बरं वाटेल जरा. हवी तर दुधांतून मात्रा देतों." अिंग्लंडमध्यें लक्षणार्थानं साप पुष्कळ असतील पण विंचू औषधाला सुद्धां क्वचित मिळणार नाहीं. परंतु देवलांची कृत्तिका म्हणते "मेलं कायसं म्हणतात कीं नाहीं, घाअींत घाअी आणि विंचू डसला ग बाअी." त्याचप्रमाणें "कोंबडं झाकलं म्हणून तांबडं फुटायचं रहात नाहीं" हें कृत्तिकेचं वाक्य मूळ अेखाद्या मडमेच्या तोंडचं असेल अशी शंका तरी येईल काय? कृत्तिका रोहिणीजवळ आपल्या अंतर्यामीचं दुःख सांगताना म्हणते, " खरोखर सागते अशा जिण्यापेक्षां अेखाद्या वेळेला असं वाटतं कीं हिरकणी खाअूं, का अफू खाअूं, कां विष पिअूं, कां तळ्या विहिरींत जाअून जीव देअूं? कायशी म्हण आहेना मेली 'नवी नवी नवलाची आणि वापरली कीं कवडी मोलाची' तशी गत. लग्न झाल्यावर कांहीं दिवस मला अुराशीं बाळगूं, कीं खांद्यावर वाहूं कीं कडेवर घेऊं करीत होते. पण अलिकडे बघतें तों सदा धुसफुसणं, सदा कपाळाला आठ्या. सुधा अेक शब्द बोलतील तर शपथ. दागिनेच कां घालतेस, शालूच कां नेसतेस, देवालाच कां जातेस, अेक ना दोन." अिंग्रज लोकांचं आवडतं पेय चहा, त्यामुळें त्यांच्या नाटकांतलि पात्रें देखील अेकमेकांकडे जातात तीं चहा घ्यायला किंवा चहाच्या वेळचा

नायिका नायकाला म्हणते " I'll wait breakfast for you ". देवल पडले अस्सल हिंदु मनाचे. त्याचं या ब्रेकफास्टनं कुठलं समाधान व्हायला ? शिवाय त्यांच्या संशयकल्लोळ नाटकांतली नायिका रेवती ही श्रीमंत नायकीणीची विलासी कन्या. ती आपल्या प्रियकराला " तुमच्यासाठीं चहाची थांबते " असं तरी कसं म्हणेल ? ती त्याला म्हणते " मी स्वतः मसाल्याचं दूध करणार आहे ! "

अशी किती तरी आणखी अुदाहरणं ' संशयकल्लोळ ' नाटकांतून काढून दाखवितां येतील. तीं निवडण्याची खटपटहि फारशी करायला नको. कारण तीं पानापानावर विखुरलीं आहेत. जीं थोडीं अुदाहरणं वर मीं दिलीं त्यांतला हेतु येवढाच, कीं परक्या मापेंतील नाटकाचं वाचन करतांना स्वतःच्या संस्कृतीचा चष्मा सतत वापरण्याची देवलांच्या अंगीं जी विशेष शैली होती तिचं स्पष्टीकरण व्हावं. पांडित्य, सहृदयता, बहुश्रुतता, आणि हिंदू मनाची बैठक हे देवलांच्या लेखणीचे विशेष गुण आहेत. या गुणांच्या जोरावरच ' मृच्छकटिक ' नाटक वाचतांना अगर पाहतांना तें मूळ संस्कृतावरून घेतलं असेल अशी शंकादेखील सामान्य माणसाला येअूं नये अशी करामत देवलांना करतां आली; आणि या त्यांच्या गुणांमुळेंच ' फाल्गुनराव मूळचा विलायती ' असं स्वतः त्यांनीं सांगितलं असूनदेखील तो मराठी प्रेक्षकांना यत्किंचित्‌हि परका वाटत नाहीं. सामान्य दर्जाच्या शंभर स्वतंत्र वाङ्मयकृतींपेक्षां अेका सुंदर भाषांतराची किंमत अधिक आहे. या न्यायानं पाहतां अेका पारड्यांत देवलांचं ' संशयकल्लोळ ' घातलं तर तें हालून जरा तरी वर व्हावयास शंभर नव्हे तर त्याहूनहि अधिक मराठी नाटकं दुसऱ्या पारड्यांत घालावीं लागतील. म्हणूनच असं म्हणावसं वाटतं कीं सातांअैवजीं हें अेकच नाटक देवलांनीं लिहिलं असतं तरी अेक थोर आद्य मराठी नाटककार म्हणून त्यांची कीर्ति अमर झाली असती.

परंतु देवलांनीं ‘ शारदा ’ हें स्वतंत्र नाटकहि लिहिलं. लेखनाच्या विकासाचा जो स्थूल नियम कांहीं वेळापूर्वी सांगितला तो लक्षांत घेतां असं मनांत येतं, कीं थोडी फार अुसनवारी करून सहा नाटकं लिहिल्या-नंतर आतां कशाचाहि आधार न घेतां आपणांला स्वतंत्रपणें पाअूल टाकतां येअील असं देवलांना वाटलं असावं. भाषांतर, वेषांतर अशा अुद्योगांनीं हातांतल्या लेखणीच्या शस्त्राला धार दिल्यानंतर त्यांनीं विचार केला असावा, कीं आता हें शस्त्र स्वतंत्रपणें चालविण्याला हरकत नाहीं. पांडित्य, कवित्व, रसिकता अित्यादि त्याच्या अंगचे गुण आतां पूर्ण विकसित झालेले होते. एका सामाजिक दुष्ट रूढीमुळें त्यांच्या कवि-मनाची खळबळ अुडालेली होती. जें स्वतःला आवडतं त्याचा अुघड पुरस्कार आणि जें तिरस्करणीय वाटतं त्याचा अुघड धिःकार करण्याची जबरदस्त अिच्छा हेंच जिवंत साहित्यिकाचं मुख्य लक्षण आहे. ही अिच्छा देवलांच्या मनात अत्यंत तीव्र स्वरूपांत उद्भवली. आणि या सर्वांचा संयोग होअून त्यांच्या हातून अेक नाट्यकृति निर्माण झाली. त्या कृतीचंच नाव ‘ शारदा ’.

देवलांचं ‘ शारदा ’ नाटक स्वतंत्र आहे म्हणून तर त्याला महत्त्व आहेच. तें सामाजिक आहे यासाठीं तर या नाटकाचं अधिक महत्त्व मानलं पाहिजेच. तें यशस्वी झालं तेव्हां त्याच्या महत्त्वाची कमान अधि-कच वाढली असंहि समजलं पाहिजेच. परंतु या कमानींतला कळीचा दगड व अुत्कर्षबिंदु जर कोणता असेल तर तो हा कीं ‘ शारदा ’ नाटक पूर्णपणें पुरोगामी विचारसरणीनं भरलेलं आहे. या विसाव्या शतकाच्या पाचव्या दशकांत मराठी रंगभूमीचं पुनरुज्जीवन करायचं तोरण बांधणारे नाटककार केवळ गल्ला भरण्याच्या हेतूच्या आहारीं जाऊन प्रतिगामी स्वरूपाचीं नाटकं आणि चित्रपट लिहीत आहेत, हें दृश्य पाहिल्यावर

जें धैर्य देवलांनीं पन्नास वर्षांपूर्वी दाखविलं त्यांचं कितीहि कौतुक केलं तरी तें पुरेसं होईल काय ? मराठींतले पहिले सामाजिक नाटककार असं देवलांचं वर्णन करतां येणार नाहीं. परंतु पुरोगामी विचारसरणीचे पहिले सामाजिक नाटककार या किताबावर देवलांचा हक्क खचित आहे. आणि किताबाच्या बिरुदावलींत 'यशस्वी' हा शब्द घातला तर हा किताब त्यांच्या एकट्याच्या मालकीचा ठरेल. 'तरुणी शिक्षण' सारख्या सामाजिक नाटिका शारदेच्या आधीं मराठींत झाल्या होत्या. त्यांत नवीन विचारांची चेष्टा होती, जुन्यांची तरफदारी होती. विषम विवाहावर 'जरठोद्वाह' नावाचं नाटक झालं होतं. हुंड्याच्या चालीवर देखील 'कन्याविक्रय दुष्परिणाम' नांवाची नाटिका लिहिली गेली होती. परंतु एक तर या सर्व कृती प्रहसनाच्या अगर नाटिकेच्या स्वरूपाच्या होत्या, आणि शिवाय त्या प्रतिगामी तरी होत्या किंवा अयशस्वी तरी ठरल्या होत्या. ज्याला पूर्णार्थानं नाटक म्हणता येईल असं पहिलं सामाजिक नाटक देवलांचं 'शारदा', आणि ते पुरोगामी वृत्तीच होतं, येवढंच नव्हे तर यशस्वी झालं. म्हणून मराठींतील पहिले सामाजिक पुरोगामी यशस्वी नाटककार ही पदवी कुणाला द्यायची असेल तर देवलानाच द्यायला हवी. हें नाटक १८९९ सालीं प्रथम रंगभूमीवर आलं. त्या वेळेस त्यानं सबंध महाराष्ट्राची प्रीति संपादली. पंचेचाळीस वर्षांनीं पुन्हां तें रंगभूमीवर आलं आणि त्यांतील विषय आतां वादाच्या पलीकडे गेला असला तरी त्यांतील नाट्यशक्ति कमी झालेली नाहीं. मराठी रंगभूमि कितीहि पुढें गेली तरी जें मागं पडणार नाहीं असं शारदा नाटकाचं मी प्रारंभीं वर्णन केलं तें याच अर्थानं. अक्षर मराठी वाङ्मयांत शारदा नाटकाचं स्थान फार वरच्या श्रेणींत आहे.

याचं कारण असं कीं देवलांच्या अंगीं कवि, रसिक आणि नाटककार या नात्यांनीं जे गुण होते ते आधीच लोकोत्तर होते, आणि त्या

सर्व गुणांचा लोकोत्तर विलास 'शारदा' नाटकांत झालेला दिसतो. त्यांची सहृदयता, त्यांच्या भाषेंतील प्रसाद, साधेपणा, परिणामकारकता, संवादरचनेचं कौशल्य, स्वभावदर्शनांतील चातुर्य, हे सारे गुण 'शारदा' नाटकांत जणूं कांहीं अुफाळून वर आलेले आहेत. 'शारदा' नाटक कांहीं परक्या भाषेंतील अुसनवारी करून लिहिलं गेलं नाहीं. तेव्हां हिंदु संस्कृतीचा चष्मा वापरण्याचा प्रश्नच या नाटकाच्या बाबतींत अुपस्थित होत नाहीं असं कुणाला वाटेल. परंतु या बाबतींत अेक गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं स्वतंत्र सामाजिक नाटक लिहितांनादेखील आपल्यातील कित्येक नाटककारांना अिंग्रजी चालीरीतींचा चष्मा नाकावरून दूर करतां येत नाहीं. याचं कारण असं कीं त्यांच्या मनाची ठेवण कांहींशी बाटगी असते. त्यामुळें आपल्याच समाजातील व्यक्तींच्या हातून ते विलायती कृती घडवितात, अथवा त्यांना अिंग्रजी पद्धतीनं विचार करायला लावतात. याअुलट देवलांच्या मनाची ठेवण अस्सल हिंदु आहे. हिंदु संस्कृतीच्या बैठकीवरून त्यांच्या नाटकांतला प्रत्येक शब्द लिहिला गेला आहे. ती बैठक घट्ट अढळ आहे याबद्दलचा अेकच दाखला शारदा नाटकातून देतों. पहिल्या अंकाच्या शेवटीं आपलाहि विवाह कदाचित अेखाद्या जरठाशीं होणार नाहीं ना या शंकेनं व्याकुळ झालेली शारदा देवाला नवस करते तेव्हां तिच्या तोंडीं देवलांनीं पद घातलं आहे तें असंः-

भुलुनि मनीं द्रव्याला
मज द्यावें जरठाला
कुमति अशी जनकाला
नच झाली तरि तुजला
लक्ष वाती वरिसाला
लाविन रे गिरिजेशा ॥

हिंदु आणि त्यांतल्या त्यांत महाराष्ट्रीय संस्कृतीची ही स्पष्ट छाप 'शारदा' नाटकांतल्या प्रत्येक पात्राच्या प्रत्येक बोलण्यावर पडलेली आपल्याला दिसते. त्यामुळें स्वभावदर्शनांत कुठेंहि विसंगति आलेली नाहीं. देवाची प्रार्थना करतांना शारदा मनांतल्या मनांत अत्यंत दुःखी झालेली खरी. परंतु असं असूनहि भलताच कांहीं तरी नवस ती बोलत नाहीं. बोलून चालून ती अेक चौदा वर्षांची मुलगी. तिच्यावर सगळ्यांची सत्ता. तिची कशावर असणार? फार फार तर चार सहा शेर कापूस ती कसाबसा मिळवूं शकेल. तेव्हां तिनं देवाला फक्त लक्ष वातींचं अमिष दाखवावं हेंच योग्य. हीच गडकऱ्यांची अेखादी नायिका या अवस्थेंत परमेश्वराशीं सौदा करीत असती तर तिनं काय काय भडक भाषण केलीं असतीं! परंतु देवलांची शारदा अस्सल महाराष्ट्रीय थाटाची, अशिक्षित, असहाय आणि घाबरलेली मुलगी आहे. ती अेवढंच म्हणते "परमेश्वरा, माझ्या बापाला कुमति देअूं नकोस. तुझे अुपकार फेडण्यासाठीं तुला अर्पण करावं असं माझ्याजवळ काय आहे? लक्ष वाती लावीन. पण त्या देखील अेकदम अेके दिवशीं नाहीं रे बाबा. हा करार पूर्ण करायला तुझ्या जवळ अेक वर्षाचा अवधि मी मागून घेतें."

देवलांची शारदा अशी बोलते व वागते म्हणूनच त्या वेळच्या सर्व महाराष्ट्रीय कुटुंबांना वाटलं असलं पाहिजे कीं आपल्यांपैकीं कुणाच्याहि घरांत अशी शारदा असेल. त्या वेळच्या महाराष्ट्रीय कुमारिकांची शारदा प्रतिनिधि ठरली, नाटक वास्तवतेनं परिपूर्ण भरलेलं असं प्रेक्षकांना वाटलं, याचं कारण हें कीं तें लिहिणारे देवल ज्या समाजाचं चित्र त्या नाटकांत रंगवीत होते, त्याच्याशीं ते सर्वतः समरस झालेले होते. देवलांची ही समरसता शारदा नाटकांत आपल्याला पदोपदीं आढळण्यासारखी आहे.

खाडिलकर आणि गडकरी हे दोघेहि आपापल्यापरीनं प्रभावी नाटककार म्हणून गाजले. त्या दोघांपैकीं प्रत्येकाचं अेक स्वतंत्र युग होअून

गेलं. या दोघांशीं देवलांची तुलना करणं मनोरंजकच नव्हे तर अुद्बोधकहि होअील. गडकऱ्यांच्या अेका नाटकांत अेका विनोदी पात्राच्या तोंडीं अशा अर्थाचं एक वाक्य आहे कीं कुणाचं सामर्थ्य कुठें असेल तें काय सांगावं ? विंचू आणि साप दोघेहि दंश करतात खरे, परंतु अेकाचा दंश नांगींत तर दुसऱ्याचा तोंडांत ! देवल, खाडिलकर, आणि गडकरी तिघेहि मातबर नाटककार खरे, परंतु तिघांच्या सामर्थ्याचं अुगमस्थान भिन्न भिन्न गुणांत आहे. तिघेहि प्रेक्षकाना मंत्रमुग्ध करून आपल्या मुठींत ठेवतात. परंतु प्रत्येकाचा मंत्र निराळा आहे. कसा तें थोडक्यांत सांगतों.

खाडिलकरांनीं हें ओळखलेलं दिसतं कीं रंगभूमीवर सारखं कांहींतरी घडत राहिलं पाहिजे तरच प्रेक्षकांचं चित्त नाटकाकडे सारखं राहील. अलीकडच्या चित्रपटांचे दिग्दर्शक ज्याला 'ॲक्शन' 'ॲक्शन' म्हणतात तिचं महत्त्व खाडिलकरांना फार वाटतं. अिंग्रजींतल्या 'ॲक्टर' या शब्दाचा 'ॲक्शन' या शब्दाशीं फार निकटचा संबंध आहे. मराठींत आपण 'नट' शब्द वापरतों आणि जो अभिनय करणारा तो नट असं आपण म्हणतों. परंतु खाडिलकरांनीं—आणि मराठी नाटककारांमध्यें प्रथम खाडिलकरांनींच—आपलं प्रत्येक नाटक सजवितांना ॲक्शनला प्राधान्य दिलेलं आढळतं. त्यांचं अगदीं पहिलं 'सवाअी माधवराव' नाटक घ्या. त्यांतला प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती थरारून टाकणारा अेक महत्त्वाचा प्रसंग कोणता ? तर सवाअी माधवरावांची पत्नी पंचारती घेअून त्यांना ओवाळण्यासाठीं पुढें आलेली असतांना ते हात मारून पंचारतीचं साहित्य अुधळून लावतात तो. तबक खणखणून खालीं पडतं, निरांजनं विझतात व जमिनीवर गडगडतात, आणि तो आवाज अैकतांच व पेटलेलीं निरांजनं विझलेलीं पाहतांच प्रेक्षकांच्या अंगावर शहारे येतात. 'कीचकवध' नाटकांतही सैरंध्री वाढप करण्यासाठीं हजर नाहीं हें पाहून

संतापलेल्या अुन्मत्त कीचकाला खाडिलकरांनीं असंच भरलेलं ताट फेका-
यला लावलेलं आहे. आणि ' विद्याहरणां 'तही कचाला मद्यघटांवर लाथा
मारून ते फोडण्याचा धिंगाणा करायला लावलं आहे. त्यांच्या प्रत्येक
महत्वाच्या पात्राचा प्रवेशच मुळीं कधीं साधासुधा होत नाहीं. दंग्याधोप्यानं
आणि आरडाओरडीनं तो होत असतो. ' कीचकवधां 'तल्या कीचकाचा
पहिला प्रवेश होण्यापूर्वी खाडिलकरांनीं प्रेक्षकांच्या जिज्ञासेला किती ताण
दिलेला आहे व नंतर तो प्रवेश नौबदी तुतारींच्या आवाजांत आणि लल-
काऱ्यांत कसा केला आहे त्याची आठवण पुष्कळांना असेल. त्यांच्या
' मानापमानां 'तली भामिनी तरी सुधेपणानें रंगभूमीवर पहिलं पाअूल
टाकते काय ? ' नाहीं, मी साफ येणार नाहीं ' असं त्यांनीं तिला विंग-
मधून ओरडायला लावलं आहे. सारांश दंगाधोपा, आरडाओरड हें
खाडिलकरांच्या नाट्यतंत्रांतलं अेक प्रमुख हत्यार आहे.

खाडिलकरांनीं ज्याप्रमाणें आपल्या नाट्यतंत्राचं हें वैशिष्ट्य म्हणून
आपल्या सर्व नाट्यकृतींत वापरलं त्याप्रमाणें गडकऱ्यांनींहि आपल्या
नाटकांचं अेक वैशिष्ट्य ठरविलं होतं. तें म्हणजे प्रसंगांची अुत्कटता. ही
अुत्कटता साधण्यासाठीं त्यांनीं संभाव्यता आणि तर्क या दोहोंचा खुशाल
बळी दिला होता. त्यांच्या नाटकांत हास्य आणि करुण हे दोनच रस
प्रामुख्यानें आढळतात; आणि या दोन्ही रसांचीं अुत्कट परिसीमा गांठून
प्रेक्षकांच्या वृत्तीची पकड घेण्याचं कार्य गडकऱ्यांनीं साधलं हें जितकं
खरं, तितकंच ही अुत्कटता साधतांना आपण चिकित्सेला आणि तर्काला
कधींहि न पटणाऱ्या अशा गोष्टी दाखवीत आहोंत याची त्यांनीं फिकीर
बाळगली नाहीं हेंहि तितकंच खरं. कृत्रिम आणि असंभाव्य प्रसंगांनीं
रसांची अुत्कटता साधण्यासाठीं गडकऱ्यांना भाषेच्या प्रचंड सामर्थ्याची
गरज होती. अशा प्रकारची भाषा त्यांनीं तपश्चर्येनं कमावलेली होती.
गडकऱ्यांच्या भाषेचे विशेष कोणते तें विस्तारानें सांगण्याचं हें स्थळ

नव्हे. आपण येवढेंच म्हणूं कीं विविध अलंकारांनीं नखशिखांत नटलेली आणि कल्पनेच्या अपूर्व भराऱ्यांनीं लखलखणारी अशी भाषा गडकऱ्यांनीं कमावली होती. गडकरी केवळ जातीचेच नव्हे तर अशा भाषेचे 'प्रभु' होते. नाट्यवस्तूची असंभाव्यता—वाटल्यास हिला आपण नाट्यप्रसंगाची भव्यता म्हणूं—आणि काव्यमय भाषेची रोषणाआी, या दोन गुणांच्या जोरावर गडकऱ्यांनीं मराठी रंगभूमि जिंकली. घटनांची आणि भाषेची दोहोंचीहि चमत्कृति हें गडकऱ्यांच्या नाट्यतंत्राचं सार म्हणतां येआील.

खाडिकरांच्या अगर गडकऱ्यांच्या तंत्राचा मागमूसदेखील देवलांच्या 'शारदा' नाटकांत आपल्याला दिसत नाहीं. प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्ती खेचण्यासाठीं असल्या तंत्राची त्यांना गरजच नव्हती. ते कवि होते; परंतु चमत्कृतीचा हव्यास त्यांना नव्हता. दंगा धोपा, आरडा ओरडा, थैमान, ॲक्शन हें खाडिलकरांचं—'कृष्ण' कवीचं 'सुदर्शन चक्र' होतं. चमत्कृति हा राम गणेश गडकरी यांचा 'रामबाण' होता. गोविंद बल्लाळ देवल यांचीं आयुधं अगदीं वेगळीं होतीं. तीं कोणतीं ? तर सहजपणा, साधेपणा, संयम आणि प्रसाद !

देवलांच्या या गुणांचीं उदाहरणं त्यांच्या सर्वच नाटकांतून भराभरा काढून दाखवितां येतील. या गुणांचं विशेष गोंडस स्वरूप पहायचं असेल तर त्यांच्या नाटकांतील पदं पहावीं.

नाटक कंपनी ज्यांचं नाटक विकत घेआील आणि ज्यांनीं कंपनीच्या बिऱ्हाडीं मुक्काम ठोकला असेल त्यांना 'कवि' म्हणण्याचा पूर्वी प्रघात होता. देवलांच्या निधनानंतर आतापर्यंतच्या तीस वर्षांच्या काळांत या जातीचे 'कवी' पुष्कळ झाले. परंतु ज्यांची नाटकांतली कविता आैकायला गोड, समजायला सोपी, मार्मिकपणानं भरलेली, आणि योग्य, माफक अलंकारांनीं नटलेली अशा प्रकारची—म्हणजे प्रसादयुक्त--म्हणतां येआील अशा मराठी नाटककारांचीं नांवं घ्यायचीं झालीं तर अलिकडच्या काळांतलं

म्हणून गोविंदराव टेंब्यांचं घ्यावं लागेल, आणि मग सबंध आधुनिक काल दृष्टिवेगळा करून पन्नास वर्षांमागं जाऊन अण्णासाहेब किर्लोस्कर आणि देवल यांची नांवं घ्यावीं लागतील. देवलांना संस्कृतप्रचुर पद्यरचना दुष्कर नव्हती. त्या थाटाची पद्यरचना त्यांनीं मधून मधून हौस म्हणून केलेली आढळते. उदाहरणार्थ 'सुकांत चंद्रानना पातली मरूधनु सरसावुनी', अथवा 'धन्य आनंद दिन पूर्ण मम कामना' किंवा 'मृगनयना रसिक मोहिनी' हीं 'संशयकल्लोळ' नाटकांतील पदं, अथवा 'बिंबाधरा मधुरा विनयादि गुणी मनोहरा मधुरा' हें 'शारदा' नाटकातलं पद पहा. परंतु असली पद्यरचना त्याच्या नाटकातून अगदीं क्वचित् आढळते. आपणहि जडजवाहिराचे साज मनांत आणलं तर घडवूं शकतों हें सिद्ध करण्यापुरतींच जणूं कांहीं हीं पदं देवलांनीं करून दाखविलीं. सामान्य नियम असाच म्हणावा लागेल कीं साधेपणा, सहजपणा आणि प्रसाद याच गुणांचं अधिष्ठान त्याच्या कवितेला आहे.

क्वचित् ठिकाणीं देवलांच्या पद्यरचनेंत साधेपणाचा अतिरेक झालेला आहे. अर्थानं अगदीं सोपी अशी पद्यरचना करतांना सुबोधपणाच्या आहारीं गेल्यास पद्यांतील रस नाहींसा होण्याचा संभव असतो, हें अवधान अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं ठेवलं होतं, उुलट देवलांना कधीं कधीं हें अवधान राहिलेलं नाहीं, याबद्दल किर्लोस्करांवर व्याख्यान देतांना जें तुलनात्मक विवेचन मी केलं तें आपल्या लक्षांत असेलच. पदांची अतीव सुबोधता ज्या पात्रांच्या तोंडीं तीं घातलेलीं असतील त्यांच्या वयाला व स्वभावाला साजेशी असेल तर सुबोधपणाची शोभा कायम राहते; परंतु ही सुसंगति जिथें नसेल तिथें पद्याला आलेलं गद्यस्वरूप म्हणजे रसहानि करणारं अेक वैगुण्य म्हणावं लागतं.

अर्थात् असलं वैगुण्य देवलांच्या पद्यरचनेंत अपवादात्मक आहे. त्यांच्या नाटकांतील कवितेचे स्थायी गुण सुबोधता, सहजता आणि

प्रसाद असल्याचं सिद्ध करणारीं हवीं तेवढीं अुदाहरण देतां येतील. सौंद-र्याची मर्यादा न ओलांडणारा सोपेपणा, प्रसाद, आणि कल्पनेची थोडीशी चमत्कृति यांचं मनोहर मिश्रण पाहायचं असेल तर 'संशयकल्लोळ' नाटकांतील अश्विनशेटच्या तोंडचं 'नाट्यगाननिपुण कलावतीची ही माया' हें पद, किंवा 'साम्य तिळहि नच दिसत मुखाचें', 'तनु विक्रय पाप महा', 'निंद्य जीवनक्रम अमुचा', 'लग्नविधींतील खरें मर्म काय'— हीं रेवतीचीं पदं मुद्दाम पाहाण्यासारखीं आहेत. 'शारदा' नाटकांतहि अशी मनोहर पद्यरचना देवलांनीं कित्येक ठिकाणीं केलेली आहे.

आपल्या मुलीला नवरा कसा हवा त्याचं वर्णन करताना त्याची अिंदिराकाकू म्हणते, 'तरुण कुलिन गोरा हसतमुख' असा, आणि शिवाय 'घालील शाल जो मायेची तिजवरी' असा हवा. त्याची शारदा आपल्या आअीला म्हणते, माझं दुःख मी तुला कसं सांगू ? कारण—

"आम्ही गाई जातीच्या, नाहीं आम्हा वाचा
ती असती तरि तुमच्या भेदितेचि हृदया"

जनतेची सेवा करणाऱ्या पुढाऱ्याच्या स्थितीचं शब्दचित्र त्याचा कोदंड पुढीलप्रमाणें काढतो—

"जो लोककल्याण साधावया जाण घेअी करी प्राण त्या सौख्य कैचें"

आणि कर्मठपणाचं ढोंग करणाऱ्या हिरण्यगर्भाला उद्देशून तो म्हणतो:—

"जरि वरुनि धुवट सोंवळा
घालिसी गळां माळा रुद्राक्षांच्या खळा
तरि तूं आंत मलिन ओवळा

आणि अरे तूं कितीहि सोंग केलंस तरी तुझं खरं रूप कळणारच असं बजावतांना कोदंड दाखला देतो,

" घेउनी सोंगें लक्षावधी
नट तो होईल का नृप कधीं ? "

असलीं आणखीं अुदाहरणं देण्याची गरज नाहीं. जीं दिलीं त्यांवरून आपल्या लक्षांत येअील कीं चंद्र, सूर्य, ग्रह, तारे, सरोवरं, कमळं, चंद्रिका, चकोर, कोकिळा, बुलबुल, असा अितर कवींचा जो ठराविक शिकारखाना आहे त्यातल्या अेकाही प्राण्याची देवलांना कधीं गरज भासली नाहीं. अुपमा, दृष्टांत अित्यादि अलंकार वापरलेच तर ते अगदीं साधेसुधे, घरगुती थाटाचेच असावेत असा त्यांचा कटाक्ष होता. अर्थपूर्ण परंतु सुबोध, आणि नादमधुर परंतु साधी अशी त्यांची पद्यवाणी आहे. या गुणालाच प्रसाद म्हणतात !

नाटकाचं प्रत्येक अंग नाट्यानुकूल असलं पाहिजे असा मोठा कटाक्ष धरणारे देवल होते. असं सांगतात, कीं अेखाद्या पात्रानं अेखाद्या पदाचं गायन रसभंग होईपर्यंत लांबविलं तर देवलांना तें मुळीच आवडत नसे. त्या पात्राला बाहेर टाळी मिळाली तरी आंत देवलांची लक्षणार्थानं थप्पड खावी लागत असे. आज देवल हयात असते आणि नाटकाला संगीत आवश्यक आहे काय असं कोणीं त्यांना विचारलं असतं तर ' आवश्यक आहे ' असं त्यानीं उत्तर दिलं असतं. सगीतानं मराठी रंगभूमि ठार केली ही आरोळी अैकून ते हंसले असते. कारण ती आरोळी शुद्ध चावटपणाची आहे. खरी गोष्ट अशी कीं मराठी रंगभूमीवर संगीतानं जेव्हां प्रमाणाबाहेर हातपाय पसरले तेव्हां प्रथम त्याचे लाड झाले, परंतु अखेर काय झालं ? तर फाजील संगीत मेलं ! मराठी रंगभूमी मेली नाहीं. ती जिवंत आहे व जिवंत राहणार. संगीताला ताळ्यावर आणून ती जिवंत राहणार. संगीत तिला पाहिजे, कारण मराठी श्रोत्याचा आत्मा संगीतलुब्ध आहे. येवढंच कीं त्या संगीतांत संयम हवा. तें नाट्यानुकूल असायला हवं.

या संयमाच्या गुणाचं महत्त्व देवलांनीं संगीताच्या बाबतींत जसं ओळखलं होतं त्याचप्रमाणें नाटकाचं महत्त्वाचं अुपांग जे संवाद त्यांतहि संयम राखला पाहिजे असा त्यांचा कटाक्ष दिसतो. त्यांच्या पद्यांत दिसून येणारे सहजता, संयम आणि प्रसाद हे सर्व गुण त्यांच्या नाटकांतल्या संवादांतहि आढळतात.

नाटकांतील वेगवेगळीं पात्रं अेकाच लेखकाच्या कल्पनेंतून निर्माण झालेलीं असतात. तेव्हां सख्ख्या भावंडांत बोलण्याचालण्याचा जो सारखेपणा असतो तो नाटकांतल्या पात्राच्या बाबतींतहि दिसावा हें अपरिहार्य आहे. परंतु तें जरी अपरिहार्य आहे तरी नाटककारानं हा अपरिहार्य दोष शक्य तितका कह्यांत ठेवला पाहिजे. वेगवेगळया पात्राचे संवाद अेकाच ठशाचे वाटूं नयेत असं कसब त्यानं दाखविलं पाहिजे.

ही झाली अेक गोष्ट. दुसरी अशी, कीं नाटकातील पात्रांच्या बोलण्याला संवाद हें नांव देतां आलं पाहिजे. म्हदजे ते 'वाद' असतां कामा नयेत. 'संवाद' असले पाहिजेत. पात्रांची बोलणीं म्हणजे भाषणं नव्हेत तर 'संभाषणं' असलीं पाहिजेत.

ही कसोटि लावून खाडिलकर-गडकऱ्यांशीं देवलांची तुलना केली, कीं देवलांच्या थोरवीचा अेक मोठा तेजस्वी पैलू आपल्या दृष्टींत भरतो. खाडिलकरांच्या आणि गडकऱ्यांच्या कोणत्याहि नाटकांतल्या कोणत्याहि प्रवेशांतलीं पात्रांचीं बोलणीं वाचताना अगर अैकतांना आपली चिकित्सा-बुद्धि आपण सावध ठेवली असली तर पहिली गोष्ट आपल्या लक्षांत आलीच पाहिजे ती ही, कीं त्या बोलण्यांत त्या त्या पात्रांची भिन्न भिन्न स्वभावछटा आढळण्या अैवजीं साऱ्यांचीं बोलणीं अेकाच छटेचीं व अेकाच ठशाचीं वाटतात. 'कांचनगडची मोहना' आणि 'मेनका' हीं खाडिलकरांच्या नाट्यलेखन-अितिहासाचीं दोन टोकं धरून त्यांनीं निर्माण केलेल्या अेकंदर सर्व पात्रांचा पसारा डोळयांपुढें उभा करून आपल्याला

असं म्हणणं भाग आहे, कीं या सर्व नाटकांत फक्त अेकच व्यक्ति बोलते आहे. ती व्यक्ति म्हणजे खाडिलकर! मोहना तेच, भीम तेच, सैरंध्री तेच, धैर्यधर, भामिनी, शुक्राचार्य, कच, देवयानी, द्रौपदी, विश्वामित्र, मेनका हीं सारी सोंगं खाडिलकरांनींच घेतलेलीं आहेत. पात्रं दिसायला भिन्न भिन्न दिसलीं तरी त्यांना पुढें करून बोलणारे गृहस्थ खाडिलकरच!

गडकऱ्यांबद्दलहि असंच विधान करावं लागेल. प्रेमसंन्यासांतल्या लीला–जयंतापासून तों राजसंन्यासांतल्या येसूबाअी-संभाजीपर्यंत सगळ्या पात्रांच्या मुखानं अेकटे गडकरी बोलत आहेत असं वाटतं. त्या त्या पात्रांच्या विशिष्ट स्वभावाप्रमाणें वैचित्र्य निर्माण होअून पात्रांच्या बोलण्यांत ज्या नाट्याचा विलास वास्तविक दिसायला हवा त्याचा मागमूसदेखील आपल्याला आढळत नाहीं. ध्वनिचमत्काराचे प्रयोग करून दाखविणाऱ्या माणसाच्या हातांतलीं बाहुलीं बोलताहेत असा तात्पुरता आभास झाला तरी वास्तविक प्रयोग करणाराच सारखा बोलतो आहे हें आपल्याला माहीत असतं. त्याप्रमाणेंच निरनिराळ्या पात्रांचं निमित्त करून खाडिलकर आणिगडकरीच बोलत असतात. गडकरी तर नाट्यवस्तूला गति देण्यासाठीं नव्हे, अगर रसाचा आणि पात्राच्या स्वभावाचा योग्य तेवढा परिपोष करण्यासाठीं नव्हे, तर स्वतःच्या समाधानासाठीं–वाटल्यास स्वतःच्या लेखणीची कंडू शमविण्यासाठीं म्हणूं– लिहीत सुटलेले दिसतात.

याचाच परिणाम म्हणुन दुसरा एक दोष उत्पन्न होतो. तो हा कीं पात्रांच्या बोलण्याला संभाषणाऐवजीं भाषणाचं स्वरूप येतं. खाडिलकरांच्या 'विद्याहरण' नाटकांत मद्याच्या व्यसनामुळें संजीवनी विद्येचा मंत्र आपण घालवून बसलों हें ज्या वेळेस शुक्राचार्याला समजतं त्या वेळच्या प्रसंगाचं अुदाहरण घ्या. या प्रवेशांतला पेंचप्रसंग अत्यंत हृदयंगम आहे. खाडिलकरांच्या कल्पक बुद्धीचीं आणि तंत्र चातुर्याचीं निवडक

अुदाहरणं दाखवायचीं झालीं तर विद्याहरणांतल्या या प्रवेशावर अवश्य बोट ठेवावं लागेल. परंतु प्रवेशांतल्या भाषणाला संवाद असं नांव देता येणार नाहीं. कारण ते संवाद नाहींत, वाद आहेत. तीं संभाषणं नाहींत, भाषणं आहेत. त्यांतली भाषा मोठी सामर्थ्यशाली म्हणावी लागेल, परंतु त्या भाषेच्या जोरावर जें लिहिलं गेलं आहे त्याला नाटकात शोभणारीं संभाषणं असं म्हणता येणार नाहीं. देवयानीला साक्षी ठेवून शुक्राचार्यानं केलेलीं भाषणं असंच त्यांचं वर्णन करांव लागेल. तीं व्याख्यानं आहेत. शुक्राचार्याला जो तीव्र पश्चात्ताप झाला तो आणि आपला धूर्त डाव केवळ आपल्या व्यसनामुळें अंगलट आला हें पाहून जी चीड आली ती व्यक्त करायला वीस पंचवीस वाक्यं पुरेशीं होतीं. तेवढयानं त्या प्रवेशांतील रसाचा परिपोष खाचित होण्यासारखा होता. प्रमाणाचा विचार पार झुगारून देअून शुक्राचार्य दारूच्या — आणि तिच्या अनुषंगानं अेकंदरींत व्यसनीपणाचा धिक्कार करण्यासाठीं आवाज उंच करून जेव्हा पानभर व्याख्यान झोडूं लागतो तेव्हा मार्मिक प्रेक्षक ओळखतो, कीं शुक्राचार्याला जें काही खरोखरच सांगायचं होतं तें मघाशीच संपलं, आतां जें चाललं आहे तें नाटककाराचं व्याख्यान चाललं आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांतलीं बहुतेक मुख्य पात्रं अशीं लांब लांब व्याख्यानं झोडणारीं आहेत. त्यावरून खाडिलकरांची लेखणी जबरस्त होती येवढंच सिद्ध होअील. पण लेखणीचा खेळ होतो संवादाचा जीव जातो, हें खरं तें खरंच. गडकऱ्यांची गोष्ट तर अिस्से जादा. त्यांच्या पुण्यप्रभाव नाटकांत भूपाल व वसुंधरा, आणि अखेर वृंदावन आणि वसुंधरा यांच्यातलीं जीं अुत्तरं प्रत्युत्तरं आहेत त्यांना संभाषणं म्हणण्याची सोय आहे काय ? गडकऱ्यांच्या कोणत्याहि दीड पावणेदोनशें पानांच्या नाटकाची अवघ्या चाळीस पंचेचाळीस पानांची संक्षिप्तावृत्ति करणं अगदीं सोपं काम आहे. ‘ मिया मूठभर, दाढी हातभर ’ अशांतला त्यांच्या प्रत्येक नटकाचा प्रकार

आहे. त्याच्या 'अेकच प्याला' नाटकांतील सुधाकर रामलालपुढें दारूबा-जांच्या तीन अवस्थांचं जें वर्णन करतो तें काय नटकांतलं संभाषण ! 'रामलाल, तुला ह्या भरलेल्या पेल्यांत काय दिसतं ?' 'आतां या रिकाम्या पेल्यांत तुला काय दिसतं ?' असं विचारून दीड दीड दोन दोन पानांचीं व्यख्यानं तो झोडतो. एकदा हा प्रवेश रंगभूमीवर चालू असतांना माझ्या शेजारचा एक प्रेक्षक हळूच म्हणाला "पेल्यात काय दिसतं म्हणजे काय ! दारू दिसते !" सुधाकराला जें काय सांगायचं होतं तें आध्यां पानांत सहज लिहितां आलं असतं. त्यानंतरचा सारा पसारा गडकऱ्यांच्या हौसेखातरचा आहे.

देवलांनीं आपल्या लेखणीचे असे भलते लाड कधीं केले नाहींत. त्यांच्या पात्रांचीं संभाषणं नेहमीं संभाषणंच असतात, त्यांना भाषणांची अगर व्याख्यानांची अवकळा येऊं नये अशी दक्षता देवलांनीं घेतलेली दिसते. 'मृच्छकाटिक' हें त्यांच्या हातून लिहिलं गेलेलं दुसरं नाटक. म्हणजे हें नाटक लिहिण्याच्या वेळीं देवल कांहीं नामवंत नाटककाराच्या स्थानावर बसलेले नव्हते. नाटयक्षेत्रांत ज्यानं नुकतंच पाऊल टाकलेलं आहे असा अेक तरुण होतकरू नाटकार येवढाच त्यांचा लौकिक होता. परंतु नाटयकृतीच्या खऱ्या सौंदर्याची समजूत व त्याबद्दलचा आग्रह याहि वेळेस देवलांच्या ठिकाणीं होता. शूद्रकासारख्या विख्यात कवीच्या 'मृच्छकाटिक' नाटकाचं भाषांतर करतांना मुळांतल्या संवादांची छाटाछाट करावयास ते कचरले नाहींत. कारण अशा छाटाछाटीनं शूद्रकाच्या नाटयकृतीचं सौंदर्य आपण कमी करीत नसून वाढवीत आहोंत अशी त्यांची खात्री होती. दुसऱ्यांच्या कृतींची भाषांतर करतांना जर देवलांनीं अशी दक्षता घेतली तर स्वतंत्र नाटक लिहितांना त्यांच्या संवादांत नमुनेदार सुटसुटीतपणा आला यांत काहींच नवल नाहीं. कवित्व, भाषाविलास, विनोद, अित्यादि सर्व गुणांवर 'संयम' या गुणाचा अधिकार चालला

पाहिजे हें त्यांनीं ओळखलं होतं. क्रिकेट, टेनिस, अित्यादि खेळांत 'स्पीड' म्हणजे वेग या गुणाच्या बरोबरीन 'कंट्रोल' म्हणजे संयम या गुणाचं श्रेष्ठत्व तज्ञ मानतात. या दोहोंच्या कुशल मिश्रणानंच खेळाडू सामने जिंकतात. या मिश्रणाचं महत्त्व कोणत्याहि कलाकृतींत मानलं पाहिजे. नाटकाच्या अेकंदर रचनेंत तर तें हवंच, परंतु संवादाच्या बाबतींत तर आपल्याला असं म्हणावं लागेल, कीं संयम हा त्याचा प्राण होय. नाट्य–कृतीला रथाची अुपमा दिली तर असं म्हणतां येअील कीं संयम हा त्या रथावरचा सारथी आहे. लेखकाच्या अंगच्या सर्व गुणांचे लगाम त्याच्या हातीं असले पाहिजेत. तसं झालेलं नसेल आणि कल्पनाशक्ति आणि भाषासामर्थ्य हें दोन घोडे वेगवान असतील तर त्याच्या चापल्यामुळें रथाची हालचाल सुंदर होण्याऐवजीं तो भडकेल मात्र! खाडिलकर आणि गडकरी यांच्या नाट्यकृती संवादाच्या बाबतींत अशा भडकलेल्या आहेत. उलट देवलाच्या पद्याप्रमाणेंच त्याचे संवाद सोपे, सुबोध, सहज-जिक, संयमित आणि प्रसादपूर्ण असतात. स्वतःच्या हौसेखातर ते कधीं लिहीत नाहींत. पात्राची भावना व्यक्त झाली, की त्यानं तोंड मिटलं पाहिजे असा त्यांचा कायदा दिसतो!

खाडिलकर-गडकऱ्यांशीं देवलाची जी ही तुलना मीं केली तिचा समारोप करण्यासाठीं अेक गमतीदार कल्पना मला सुचते. ती अशी कीं त्या तिघाच्याहि नाटकातून कोणता तरी अेक समान प्रकृतीचा प्रसंग घ्यायचा, आणि तो त्या तिघानीं कसा रंगविला आहे तें पहायचं. तीन मोठ्यामोठ्या गवयाची गायकी आपल्याला तोलून पहायची झाली तर तिघांनाहि अेकाच बैठकींत कोणती तरी अेक विवक्षित रागिणी गायला लावावी असा शिष्टसंमत शिरस्ता आहे. त्याचाच अव-लंब आपण करूं या. हा प्रयोग करणं कठीणहि नाहीं. कोणत्या तरी कारणानं आत्यंतिक दुःखांत पडलेली नायिका हा नाटककारांचा

ठराविक विषय आहे. कारणं भिन्न असतील, परंतु नायिकेचं दुःख व त्या दुःखाच्या वर्णनातून अुत्पन्न होणारा करुण रस यात साम्यच असणार. देवलांच्या ' शारदा ' नाटकांतले शारदेच्या दुःखाचे दोन प्रसंग आपण निवडून घेअूं. चौथ्या अंकांतला दुसरा प्रवेश आणि तिसऱ्या अंकांतला पांचवा प्रवेश.

यांपैकीं पहिल्यात अुद्या आपलं म्हाताऱ्याशीं लग्न होणार, तें कांहीं टळत नाहीं, या दुर्दैवाचा विचार करीत शारदा बसली आहे. अेक-टीच बसलेली आहे; आणि नाटककाराला तिचं स्वगत भाषण लिहायचं आहे. घोटून घोटून तयार केलेल्या ' विकेट ' ला ' बॅट्समनचा स्वर्ग ' असं म्हणण्याची चाल आहे. त्यांतला भावार्थ असा, कीं अशी ' विकेट ' पाहतांच किती धांवा काढूं आणि न काढूं अशा विचारानं खेळणाराचे बाहू स्फुरण पावूं लागतात. बाणभट्टाच्या समासांच्या बोगद्याप्रमाणेंच भाषेचं तांडव नृत्य करून पान पान दोन दोन पानं भाषणाचे बोगदे तयार करण्याची ज्या नाटककारांना हौस त्याना दुःखी नायिकेचं 'स्वगत' म्हणजे अशापैकींच स्थळ वाटतं. नायिका दुःखांत आहे ना, आतां बघा मी लेखणी कशी स्वैर सोडतों तें, असं म्हणून अस्तनी आणि लेखणी यांनीं सरसावली नाहीं असं कधीं होणंच शक्य नाहीं। खाडिलकर व गडकरी या दोघांचाहि हा खाक्या ठरलेला. खाडिलकर थोडे तरी पर-वडले. गडकऱ्यांचा बेभानपणा कांहीं विचारू नका. उदाहरणार्थ त्यांच्या ' भावबंधनां ' तली नायिका लतिका नाटकाच्या चौथ्या अंकांत तिसऱ्या प्रवेशांत अशाच दुःखी मनःस्थितींत बसली असतांना ती केवढी लाब्रलचक स्वगत बोलते तें पहा. अथवा अशाच शोकमग्न मनःस्थितींत सांपडलेल्या त्यांच्या लीला सुशीला यांचीं स्वगतं पहा. गडकऱ्यांच्या तावडींत शारदा सांपडली असती तर निदान अेक पानभर तरी भाषण केल्यावांचून तिची सुटका झाली नसती, व अुपमा-अलंकारांसाठीं गडकऱ्यांनीं आकाश

पाताळ अेक केलं असतं. देवलांनीं किती ओळींचं भाषण शारदेच्या तोंडीं घातलं आहे ? तर अवघ्या सोळा ओळींचं. त्यांत चंद्र नाहीं, सूर्य नाहीं, कांहीं अेक नाहीं ! ती म्हणते,

" मी किती नको नको म्हटलं तरी काळ कुठें
अैकतो आहे ? त्याचा आपला क्रम चालायचाच.
पंधरा दिवसांचे आठ, आठांचे चार राहिले,
आणि चारींचं अेकावर आलं. आजचाच
दिवस काय तो मधें; आणि अुद्यां ? अुद्यां
काय—
" लग्न नव्हे मरण अुद्यां ठरलें तें टळत नाहीं. "

शारदेच्या या स्वगतानंतर ज्यानं निर्दयपणानं केवळ पैशासाठीं तिचं लग्न ठरविलं आहे तो तिचा बाप कांचनभट त्या ठिकाणीं येतो व तिचं सांत्वन करण्याचं ढोंग करतो. या वेळचा बापलेकींतला संवाद लिहिताना खाडिलकर अगर गडकरी यांची लेखणी कशी चौफेर धांवली असती त्याची कल्पना सहज करतां येण्यासारखी आहे. पण देवलांनीं जो संवाद या प्रवेशांत लिहिला आहे तो नमुन्यादाखल पहाः—

कांचन०—(येत येत) बाळे, काय करते आहेत ?

शारदा०—प्रेम अधिक कीं पैसा अधिक, याचा विचार करतें आहे.

कांचन०—हा कन्याविरह मोठा कठीण आहे !

शारदा०—बाबा ! किती कठीण असला, तरी तुमच्या मनापेक्षां तर कठीण नसेल ना ? "

याला म्हणतात सहजपणा आणि प्रसाद ! बापलेकींच्या तोंडचीं हीं साधीं चार वाक्य अैकल्यावर सहृदय प्रेक्षकांच्या अंगावर झर्कन् शहारे आल्यावांचून राहतील काय ?

'शारदे'तला मघाशीं सांगितलेला दुसरा प्रसंग घेऊं. शारदेचं लग्न ज्या श्रीमंतांशीं ठरलेलं आहे त्यांना प्रत्यक्ष पाहून ती घरीं परत येते व आअीच्या गळयाला मिठी मारून म्हणते " आअी, तुम्ही काय आरंभलं आहे ?" ती रडूं लागते तेव्हा तिचा व अिंदिराकाकूंचा संवाद देवलांनीं पुढील प्रमाणें लिहिला आहेः—

अिंदिरा०—शारदे, आज तुला कांहीं झालं नाहीं ना ? चल दृष्ट काढतें. कातरवेळेला आलीस, तेव्हांच माझ्या मनांत आलं.

शारदा०—आअी ! दृष्ट पडून चांगल्या चांगल्या देवांच्या मूर्तीसुद्धां फुटतात म्हणून अैकतें तशी जर मीं कुणाची दृष्ट पडून फुटून मरून जाअीन तर किती चांगलं होअील म्हणतेस.

अिंदिरा०—(मनाशीं) खास श्रीमंतांच्या घरीं कांहीं तरी कमीजास्त झालं आहे. हें हिचं तऱ्हेवाअीक बोलणं अैकून नाहीं नाहीं तें मनांत येतं. (अुघड) असं भलतं सलतं बोलूं नये शारदे ! देवघरांत चल; तुला कुलस्वामिनीच्या नावानं अंगारा लावतें.

शारदा०—आअी, जिवंत समंधाच्या बाधेला कुलस्वामिनीचा अंगारा लावून काय होणार ? तूं आपल्या मायेची तीट लावशील तर खास गुण येअील.

याच प्रवेशात पुढें कांचनभट येतो, आणि बायकोशीं भांडून बजावतो, कीं " काय वाटेल तें झालं तरी मी शारदेला विकून टाकणार." तो गेल्यावर शारदेच्या तोंडांत देवलांनीं अेकच वाक्य घातलं आहे. ती म्हणते,

" आअी, मला या जगांत आणलीस, तशीच परत पोंचीव म्हणजे झालं."

आणि तिची आओी जेव्हां चपापून विचारते, " म्हणजे ? " तेव्हा शारदेच्या तोंडांत पद घातलं आहे त्याचा अर्थ असा—तूं आपल्या पोटांत मला नअू महिने वागविलंस त्याचा अभिमान धर, आणि माझी मान चिरून टाक. हातांत सुरी घेण्याचा तुला धीर होत नसेल तर " विष तरी जरासें पाज । परि ठेवुं नको जगिं आज । "

सहजपणा, सुबोधता, सहृदयता अित्यादींच्या समुच्चयाला ' प्रसाद ' म्हणतां येअील. कवींच्या अंगीं प्रसाद निसर्गतःच असावा लागतो व त्या अर्थानं त्याला आपण ' देणगी ' म्हणतो. ' संयम ' हा गुण मात्र देणगीच्या स्वरूपाचा नाहीं. कलाकृतीच्या अेकंदर सौंदर्यांत प्रमाणबद्धतेचं महत्त्व किती असतं तें कलावंताला समजूं लागलं कीं त्याच्याअंगीं संयम आपोआप येतो, आाणि प्रयत्नानं व अभ्यासानं त्याचं स्वरूप अधिकाधिक आल्हाददायक होत जातं. प्रसाद आाणि संयम हे दोन गुण म्हणजे देवलांचा ' ट्रेड मार्क ' आहे असं म्हणावयास हरकत नाहीं. हल्लीं चित्रपटाच्या जमान्यात ' शांताराम टच ', ' देवकी बोस टच ' असे परोपरीचे स्पर्श जाहिरातबाजीच्या जोरावर प्रख्यातीस आले आहेत. त्या जाहिरातींशीं आपलं अेकमत असो नसो, ती परिभाषा वापरायला कांहीं हरकत नाहीं. आाणि ती वापरून असं म्हणतां येईल की खास देवलांचा असा अेक ' देवल टच ' होता. शुद्ध मराठींत आपण ' देवलांची खास हातोटी ' असं म्हणूं. प्रसाद आाणि संयम हीं त्या हातोटीचीं मुख्य लक्षणं होत. या हातोटीच्या जोरावरच नाटकांतील प्रसंगांत कृत्रिमपणाचा लवलेशहि येअूं न देतां जें कांहीं सूचित करायचं असेल तें अगदीं थोडक्या आाणि अत्यंत हृदयंगम रीतीनं देवल सूचित करतात. याबद्दलचे कित्येक दाखले संशयकल्लोळ व शारदा या त्यांच्या दोन नाटकांतून काढून दाखवितां येतील. नमुन्यादाखल अेक देतों.

शारदा नाटकाच्या दुसऱ्या अंकाचा दुसरा प्रवेश पहा. या प्रवेशांत शारदा लग्नाची झाली, ती फार मोठी दिसूं लागली, ही नाट्यवस्तूच्या दृष्टीनं अतिशय महत्त्वाची गोष्ट देवलांना सूचित करावयाची आहे. ती करण्यासाठीं भाषाछंदी नाटककारांनीं बहुधा काविकल्पनाचीं मोठमोठीं जाळीं विणून टाकलीं असतीं. उलट देवलांनीं ही गोष्ट साधण्यासाठीं किती वाक्यं खर्ची घातलीं आहेत? तर अवघीं तीन! शारदा मनाशीं विचार करीत एकटीच उभी आहे, तों तिची मैत्रीण वल्लरी येते. प्रवेश केल्याबरोबर ती म्हणते,

"काय चाललं आहे इंदिराकाकू? वेणी फणी झाली का?"

त्यावर शारदा म्हणते,

"या तुम्ही वल्लरीआक्का! आज कुणीकडे आलं हें उंबराचं फूल?"

आणि मग वल्लरी चपापून म्हणते, "अगबाई, तूंच का ही शारदे? केवढी मोठी दिसायला लागलीस? अशी पाठमोरी उभी होतीस, मला वाटलं इंदिराकाकूच उभ्या आहेत!"

ज्याला मी देवल-टच म्हणतो त्याचं हें अत्यंत मनोहर उदाहरण नाहीं काय?

थोडक्यात हवा तो परिणाम वठविणं हें कोणत्याहि कलेच्या क्षेत्रांत मोठ्या नैपुण्याचं लक्षण मानतात. खूप खूप लिहीत सुटतो कोण? तर कितीहि लिहिलं तरी हवा तो परिणाम साधला कीं नाहीं अशी ज्याला शंका रहाते तो. वन्समोअरची टाळी मिळविण्यासाठीं तानांची भेंडो- ळींच्या भेंडोळीं सोडणारा गायक नट आणि चारच वेंचक तानांच्या लकेरी घेऊन हमखास टाळी मिळविणारा नट, यांतला खरा श्रेष्ठ कोणता तर अर्थातच दुसरा. या न्यायानं 'देवल टच' असं ज्याला म्हणावयाचं आपण आतां ठरविलं त्याची किंमत फार मोठी ठरते.

' सो सोनारकी अेक लोहार की ' अशी अेक म्हण आहे, अितर मोठमोठे नाटककार ज्या ठिकाणीं शेंकडों वाक्यं लिहितील त्या ठिकाणीं देवलांचा अेकच शब्द पडलेला दिसेल, आणि त्या शब्दाचं वजन मात्र असं असेल कीं तो शब्द श्रोत्यांच्या कानावर गेल्याबरोबर रसोत्पत्ति आणि परिणाम दोन्ही झालीच पाहिजेत !

म्हणून देवल हे नुसते वयानंच आधुनिक नाटककारांमध्यें श्रेष्ठ नसून गुणांनींहि ज्येष्ठ आणि श्रेष्ठच म्हणावे लागतील. कालाच्या आणि गुणाच्या दोन्ही दृष्टींनीं ते आद्य नाटककारांपैकीं होत. त्यांची अलौकिक थोरवी लक्षांत घेतां त्यांची स्मृति मराठी रसिकांच्या हृत्पटलावरून कधींहि पुसली जाणारच नाहीं. त्यांच्या स्मारकासाठीं मंदिरांची व अुत्सवांची वास्तविक गरज नाहीं. मराठी साहित्याच्या व रंगभूमीच्या मर्मज्ञ अभिमान्यांपैकीं प्रत्येकाच्या अंतःकरणांत त्यांची मूर्ति अढळ आहे, आणि त्यांच्या कोणत्याहि नाटकाचा कुणींहि केलेला प्रयोग म्हणजे त्यांच्या स्मृतींचा खराखुरा अुत्सव आहे.

मराठी रंगभूमीच्या पुनरुज्जीवनाच्या गोष्टी कुणींहि बोलाव्यात अशा आहेत. कारण सर्वांचीच मराठी रंगभूमीवर सत्ता आहे. या पुनरुज्जीवनासाठीं अनेक लोक अनेक प्रकारच्या योजना करण्यांत गुंतलेले आहेत. शेक्सपियरच्या ' ज्यूलिअस सीझर ' या नाटकांतील अेका पात्राप्रमाणें आपण म्हणूं ' ते सारे सज्जन आणि सद्धेतूनं प्रेरित झालेले लोक आहेत.' प्रामाणिकपणाची अगर कळकळीची शंका कशाला घ्या ? परंतु देवलांच्या अंगच्या थोर गुणाचं जें हें विस्तृत विवेचन मीं आपल्यापुढें केलं त्याचा समारोप करण्यासाठीं मला असंच म्हणावसं वाटतं, कीं केवळ भाषाविलास अगर अितर कृत्रिम तंत्रांचीं आयुधं घेणारे नाटककार निर्माण झाल्यानं मराठी रंगभूमीचा वैभवकाल पुन्हां येणार नाहीं. ज्या ज्या वेळीं धर्माला ग्लानि येते त्या त्या वेळेस ती दूर करण्यासाठीं लोकोत्तर पुरुषाचा

अवतार होतो असं अेका लोकोत्तर पुरुषाचं-पुरुषोत्तमाचं-आश्वासन आहे. मराठी रंगभूमीवर आलेली ग्लानि दूर होण्यासाठी प्रसाद, संयम, रसिकता अित्यादि आयुधं धारण करणाऱ्या 'गोविंदा' चाच पुन्हां अवतार झाला पाहिजे. 'वंदन नाट्यामिलिंदा गोविंदा तव पदारविंदांना' अशी खुद्द गडकऱ्यांनीं देवलांची स्तुति केली आहे. अत्यंत सार्थ अशा त्या शब्दांचा पुनरुच्चार करून मी माझं भाषण संपवितों.

———

—३—

गडकरी

आकाशांत ज्याप्रमाणें चिरप्रकाशी ग्रहगोल असतात व अकस्मात् प्रगट होऊन आपल्या तेजानं लोकांना स्तिमित करणारे पण अल्पावकाशांत अस्त पावणारे धूमकेतु असतात, त्याप्रमाणें नाट्यक्षेत्रांतहि असतात. गडकऱ्यांना अुपमा द्यायची झाली तर धूमकेतूची द्यावी लागेल. त्यांचं पहिलं नाटक १९१२ सालीं म्हणजे त्यांच्या वयाच्या सत्तावीसाव्या वर्षी रंगभूमीवर आलं; आणि १९१९ सालीं म्हणजे वयाच्या पस्तीसाव्या वर्षी गडकऱ्यांचं देहावसान झालं. म्हणजे त्याचा नाट्यलेखनाचा काल जेमतेम सात आठ वर्षांचा म्हणावा लागेल.

मात्र गडकऱ्यांनीं नाट्यलेखनाला जरी अुशीरा प्रारंभ केला तरी त्या वेळच्या पहिल्या प्रतीच्या नाटकमंडळ्या त्यांच्या पाठीशीं होत्या. या गोष्टीचा त्यांना भरपूर फायदा मिळाला. त्यांचं 'प्रेमसंन्यास' नाटक वाङ्मय दृष्ट्या आणि प्रयोग दृष्ट्या विशेष वरच्या कोटींतलं होतं असं मुळींच नाहीं. अतिरेकी प्रसंगांची लेखकाची हांव त्यांत थोडीफार प्रत्ययाला येण्यासारखी होती, आणि लेखनशैलीची कांहीं अेक नवीनच तडफ त्यांत आढळत होती. तें नाटक वाचून पहाणऱ्याला याचा लेखक म्हणजे कांहीं तरी अेक नवीन प्रकरण आहे अशी जाणीव होणं अपरिहार्य होतं. आणि त्यांतील विनोद म्हणजे मराठी रंगभूमीवर पूर्वी कधीं दृष्टीस न पडलेली चीज वाटण्यासारखी होती. परंतु तें नाटक दुसऱ्या कुणीं लिहिलं

असतं तर येवढ्या गुणांवर खपलं असतं असं मला मुळींच वाटत नाहीं. परंतु गडकऱ्यांचं हें पहिलं अपत्य महाराष्ट्र नाटक मंडळीनं पाहिल्याबरोबर कौतुक करून दत्तक घेतलं. या योगायोगामुळें मराठी रंगभूमीच्या चाहत्यांचं लक्ष गडकऱ्यांकडे वेधलं गेलं, आणि त्या वेळच्या अग्रेसर नाटककारांत गडकऱ्यांना स्थान मिळून त्यानंतरच्या अकेका नाटकाबरोबर त्यांची कीर्ति वाढत गेली. त्यांच्या या कीर्तीचा वेग मोठा झपाटेबंद होता, १९१० सालीं ज्या गडकऱ्यांचं नांव फक्त 'मनोरंजन' मासिकाच्या वाचकांनाच माहित होतं त्या गडकऱ्यांचं नाव १९१९ सालीं, त्यांच्या मृत्युसमयीं, अखिल महाराष्ट्राच्या कानाकोपऱ्यापर्यंत पोचलं होतं. गोविंदाग्रज आणि 'बाळकराम' या नांवाशीं फार थोड्या लोकांचा परिचय होता; परंतु नाटककार राम गणेश गडकरी यांचं नाव आबालवृद्धांच्या, सुशिक्षिताच्या, अशिक्षितांच्या तोंडीं भिजत होतं, आणि ' अेकच प्याला' व 'भावबंधन' याचा जनक वारला म्हणून अक्षरशः लाखो लोकांनीं दुःख केलं. १९१२ ते १९१९ हीं आठ वर्षे 'गडकरी युग' म्हणून गाजलीं, व मराठी रंगभूमीच्या अितिहासांत त्या वर्षांची नोंद 'गडकरी-युग' म्हणूनच केली जाअील.

गडकऱ्यांचा जन्म १८८५ सालीं—ज्या वर्षी अण्णासाहेब किर्लोस्कर वारले त्या वर्षी—गुजराथेंतल्या नवसरी गांवीं, म्हणजे मराठी प्रांतापासून अितका दूर झाला कीं मराठी रंगभूमीचा आणि त्यांचा कधींकाळीं नाटककार म्हणून संबंध येअील ही गोष्ट संभवनीय वाटण्यासारखी मुळींच नव्हती. आणि त्यांचं बालपण व नवतारुण्यांतले पहिले दिवस ज्या ठिकाणीं गेले आणि ज्या तऱ्हांनीं गेले तीं ठिकाणं आणि त्या तऱ्हा मराठी नाटकाच्या जगापासून फार दूरच होत्या. किर्लोस्करांच्या चारित्राकडे पाहिलं तर असं दिसतं कीं ज्या ' शाकुंतल ' नाटकानं त्यांनीं मराठी रंगभूमि पार पालटून टाकण्याचा अद्भुत चमत्कार केला तें जरी त्यांनीं

वयाच्या सदतीसाव्या वर्षी लिहिलं तरी ते अगदीं अल्पवयापासून नाटकांच्या जगांत रमले होते, व वयाच्या सदतीसाव्या वर्षापर्यंतचा त्याचा काल जरी वाया गेल्यासारखा वरवर पहाणाऱ्याला दिसतो तरी वस्तुतः त्या काळात त्याच्या अवतारकार्याची तयारी होतच होती. नाटककार देवल यांच्याहि बाबतींत आपल्याला असं अढळून येतं कीं ते मॅट्रिकची परीक्षा पास होऊन पुण्याच्या शेतकी कॉलेजांत शिकत होते तेव्हांच नाटकी जगाशी त्यांचा संबंध आला, व तो संबंध अेकदां जो जडला तो जन्मगाठीसारखाच ठरला. गडकऱ्यांच्या चारित्राची तऱ्हा थोडी निराळी झालेली दिसते. त्याच्या जीवनाचा ओघ मराठी नाट्याच्या नदीपासून अितक्या दूरच्या प्रदेशांत वाहात होता कीं, तो कधीं त्या नदींत मिसळेल अशी शक्यता वाटण्यासारखी नव्हती. परंतु वयाच्या पंधराव्या वर्षी गडकरी पुण्यांत आले, अेकोणीसाव्या वर्षी ते मॅट्रिक पास झाले, कॉलेजमधील पहिल्या परिक्षेंत त्यांना अपयश आलं, आणि या तीन घटनांना वळसा घातल्यावर त्याचा जीवितप्रवाह अेकदम दिशा बदलून जो निघाला तो थेट मराठी नाट्याच्या डोहात जाऊन मिसळला. कॉलेजमधील पहिल्या परीक्षेत नापास झाल्याबरोबर त्यानीं विश्वविद्यालयीन अभ्यासाचा नाद आजिबात सोडून दिला, कॉलेजकडे कायमची पाठफिरवली, आणि किर्लोस्कर नाटक मंडळीच्या बिऱ्हाडाची वाट धरली. या ठिकाणीं गडकऱ्यांच्या जीवितक्रमानं अेकदम पलट खाल्ली, व स्वाभावाच्या मूळ ओढीनं, किंवा कुटुंबांतल्या अगर भोंवतालच्या संस्कारांनीं मुळींच नाटकी नसलेले गडकरी नाटकाच्या प्रांतांतले कायमचे रहिवासी झाले. वीस वर्षे रंगभूमीपासून दूर राहिलेल्या या मुशाफिरानं तिच्या परिसरांत १९०५ सालीं किर्लोस्कर मंडळीचा अुंबरठा ओलांडून जें पाऊल टाकलं तें अिहलोकाची रंगभूमि सोडीपर्यंत बाहेर काढलंच नाहीं. १९०५ पासून १९१९ पर्यंतच्या चौदा वर्षांत गडकऱ्यांचे खाजगी पत्ते बदलले असतील,

परंतु मराठी रंगभूमि हाच त्यांचा कायमचा जाहीर पत्ता होता. १९०५ नंतर सात वर्षं अेक प्रकारच्या उमेदवारींत काढून गडकऱ्यांनीं 'प्रेम सन्यास' लिहिलं तेव्हां त्यांची ती उमेदवारी फळास आली. तें नाटक प्रयोगरूपानं प्रेक्षकांसमोर लगेच आलं. गडकरी नाटककार बनले. आणि नंतरच्या सात वर्षांत त्यांच्या लेखणींतून बाहेर पडलेलीं तीन संपूर्ण आणि एक अपूर्ण अशीं साडेतीन नाटकं एकाहून अेक अितकीं गाजलीं कीं 'प्रेमसंन्यास'च्या आधींच चार वर्षं त्यांनीं लिहिलेलं 'वेड्यांचा बाजार' हें जुनं प्रहसन देखील नाटक कंपनीनं हौसेनं रंगभूमीवर आणलं व रसिकांनीं त्याचं कोडकौतुक केलं.

खरोखर गडकऱ्यांचा मृत्यू झाला त्यावेळेस त्याची लोकप्रियता अशा कांहीं भरतीला आली होती कीं त्यांनीं वयाच्या पांचव्या वर्षीं लिहून ठेवलेलं अेखादं नाटक त्या वेळीं अुपलब्ध झालं असतं तर त्याचे देखील प्रयोग कंपन्यांनीं केले असते आणि लोकप्रिय ठरले असते. 'गर्वनिर्वाण' हें प्रल्हादाच्या चरित्रावर त्यांनीं १९०७ सालीं लिहिलेलं नाटक त्यांनीं आपल्या हातानं नाहींसं केलं नसतं तर मराठी प्रेक्षक तें नाटकहि डोक्यावर घेअून नाचले असते. गडकऱ्यांचा देह मातीला मिळाला त्या वेळेस त्यांच्यावरची लोकांची भक्ति अशी कळसाला पोचली होती कीं त्यांच्या हातच्या कोणत्याही शब्दाच्या मातीला बावनकशी सोन्याची मोहोर समजण्यास लोक तयार होते. आण्णासाहेब किर्लोस्करांच्या चारित्रातील १८८० ते १८८५ हीं पांच वर्षे, व गडकऱ्यांच्या चरित्रातील १९१२ ते १९१९ हीं आठ वर्षे यांची तुलना करण्यासारखी आहे. पांच वर्षांत फक्त अडीच नाटकं लिहून अण्णासाहेबांनीं 'किर्लोस्कर–युग' घडविलं, त्याप्रमाणेंच आठ वर्षांत फक्त साडेचार नाटकं लिहून गडकऱ्यांनीं 'गडकरी युग' निर्माण केलं आणि

मराठी रंगभूमीच्या चिरकालिक हिताच्या दृष्टीनं, आणि त्यांच्या नाटकांतील गुणाच्या दृष्टीनंहि अण्णासाहेबांची कीर्ति जरी अधिक टिकाऊ ठरवावी लागत असली तरी लोकप्रियतेचा प्रासंगिक झगझगाट किर्लोस्करांअितकाच गडकऱ्यांच्या वाट्याला आला. त्यांच्या अस्सल योग्यतेपेक्षाहि जास्त आला असंहि कदाचित् म्हणावं लागेल. गडकऱ्यांच्या मृत्यूला तीस वर्षे झालीं तरी त्यांचे स्मृति–दिन प्रतिवर्षी साजरे होत आहेत. पांच गद्य नाटकं लिहिल्यानंतर पहिलं संगीत नाटक 'मानापमान' लिहिताना श्रीशस्तवनात "पंचशरें गद्यवरें वश जी झाली! नाट्यकला कवि कृष्णा माला घाली" असे आत्मप्रौढीचे अुद्गार खाडिलकरांनीं काढले. या प्रकारच्या अुद्गारावर गडकऱ्याचा खाडिलकरांहून अधिक नसला तरी त्यांच्या अितका हक्क खचित होता. गडकरी पुष्कळ वेळां केवळ विनोदासाठीं आणि अफाट बोलण्याच्या हौसेसाठीं बोलत असत. "मला अेकशेआठ नाटकं लिहायचीं आहेत", "मी नाटकं लिहून अेकलक्ष रुपये मिळविणार आहें" हे त्याचे अुद्गार यांपैकींच होते हें अुघड आहे. परंतु त्यांच्या त्या अतिशयोक्तींतहि अर्थ होता. कारण प्रत्यक्षांत त्याच्या नाटकांची संख्या जरी डझनापर्यंत पोचली नाहीं तरी साडेचार नाटकांच्या जोरावर त्यांना मिळालेली कीर्ति गगनापर्यंत पोचेल अशी होती. या कीर्तीचं तुफानी स्वरूप कायम टिकलं नाहीं यांत आश्चर्य नाहीं. परंतु हें तुफानी स्वरूप हलके हलके ओसरून गेल्यावर गडकऱ्यांच्या नाटककार या नात्याच्या मोठेपणाविषयीं जो आदर आणि प्रेमभाव लोकांच्या मनात कायमचा राहिलेला आहे तो अतिशय मोठा आहे. जोंपर्यंत 'मराठी वाचक' या नांवाची संस्था अस्तित्वांत आहे तोंपर्यंत गडकऱ्यांची कीर्ति अबाधित राहणार आहे. आधुनिक मराठी नाटककारांच्या पहिल्या रांगेत गडकऱ्यांचं स्थान आहे. किर्लोस्कर, देवल, आणि खाडिलकर या तिघांच्या बरोबरीनं गडकऱ्यांचं

भांव टीकाकारानं व अितिहासकारानं घेतल पाहिजे अितकी गडकऱ्यांची थोरवी आहे. या थोरवीच्या मुळाशीं गडकऱ्यांचे जे लेखनगुण आहेत त्यांचं स्वरूप नीट समजून घेण्यांत मराठीच्या अभ्यासू विद्यार्थ्यांचा आणि त्याचप्रमाणें मराठी रंगभूमीच्या अितिहासाचं मर्म समजून घेण्याची ज्यांची अिच्छा आहे अशा रसिकांचा मोठा फायदा आहे.

अलीकडे आपल्या साहित्याविषयक टीकेंत 'वास्तववादी' आणि 'ध्येयवादी' हे दोन शब्द फार रूढ झालेले आहेत. त्यांच्या सहाय्यानं लेखकांचं वर्गीकरण करण्याचाहि हट्ट आपण करतों. वास्तववादी किंवा ध्येयवादी यांपैकीं कोणत तरी अेक लेबल गडकऱ्यांवर चिकटविण्याची खटपट आजच्या टीकाकाराला सुचण्यासारखी आहे. परंतु गडकऱ्यांची स्वतःची मनःप्रवृत्ति, आणि त्याच्या नाट्यकृतीचं स्वरूप यांचा नीट विचार केला तर असं म्हणावं लागेल कीं वास्तववादी, ध्येयवादी, असल्या शब्दाच्या चौकटींत गडकऱ्याचं लिखाण बसवूं पहाणं वेडेपणाचं आहे. जो पुष्कळ लिहितो त्याच्या लिहिण्यांत प्रसंगाच्या अनुरोधानं धर्म, देश, राजकारण अित्यादींबद्दलचे अुद्गार अधून मधून येअून जातात. तेवढ्याचा आधार घेअून लेखकाला ध्येयवादी ठरविण्याचा मोह पुष्कळांना होतो. विशेषतः तो लेखक मेलेला असेल तर त्याचं अेकपट मोठेंपण दसपट वाढवून दाखविण्याची स्पर्धा सुरू होते; व मग त्या लेखकाच्या अंगीं नाहीं नाहीं तीं ध्येयं चिकटविण्यांत येतात. हौसेला मोल नाहीं हें कबूल. पण आपण असा विचार करा कीं कोणता मराठी लेखक अगर नाटककार देशभक्त नसतो? आपला देश पारतंत्र्यांत राहावा असं अेकातरी मराठी लेखकानं कुठें लिहिल्याचं दाखविता येअील काय? या दृष्टीनं सारेच मराठी लेखक आणि नाटककार देशाभिमानी म्हणावे लागतील. स्वातंत्र्याची थोरवी ज्यांत वर्णिली आहे असं चौदा ओळींचं सुनीत कोणताहि कवि सहज करील. परंतु तेवढ्या एका सुनीताकडे बोट दाख-

वून त्या कवीला जाज्वल्य देशभक्त ठरावेणं अुचित होअील काय ? देश, धर्म, अीश्वर याबद्दलचे टीचभर लांबीचे प्रासंगिक अुल्लेख अेकाद्या मयत कवीच्या काव्यांतून काढून दाखवून त्या कवीला तत्वज्ञानी, द्रष्टा, अित्यादि पदव्या बहाल केलेल्या पाहिल्या कीं मला हंसू येतं. मनात येतं कीं वेडे बिचारे ते शंकराचार्य कीं ज्यांनीं चार शब्दांच्या फटकाऱ्यांत मिळवितां येणारी 'तत्वज्ञानी' ही पदवी मिळाविण्यासाठीं केवढे घनघोर वाद केले आणि केवढीं प्रदीर्घ भाष्यं केलीं ! आणि वेडा बिचारा तो बाजीराव कीं ज्यानं अेका भावगीतांत अगर सुनीतांत मिळणारी 'देशभक्त' ही किताबत मिळविण्यासाठीं जन्मभर झुंझारपणा केला !

गडकऱ्यांच्या अेका नाटकांत असं वाक्य आहे कीं "वाऱ्यानं नकाशा फडफडला म्हणून देशांत धरणीकंप होत नाहींत." अतिशय मार्मिक वाक्य आहे हें. देशाभिमान, सुधारणाप्रियता, राजकीय द्रष्टेपणा अित्यादि गुणांची कवीवर अगर नाटककारावर खैरात करावयास अुद्युक्त होणाऱ्या त्यांच्या भक्तांनीं लक्षात ठेवण्यासारखं हें वाक्य आहे, प्रसंगानुसार लिहिता लिहितां देशाभिमानाचे, सुधारकपणाचे, अगर अीश्वरभक्तीचे चार अुद्‌गार काढले म्हणजे नाटककार देशभक्त, सुधारक अथवा भगवद्‌भक्त ठरत नसतो. प्रासंगिक फुटकळ अुद्‌गारांचा आधार घेअून नाटककारावर मोठमोठ्या ध्येयांचा आरोप करणं मूर्खपणाचं आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकात देशाभिमानाचे सुंदर अुद्‌गार आढळतात. परंतु त्यांचा आधार घेअून त्यांच्या अंगीं पहिल्या प्रतीची देशभक्ति चिकटवितां येअील काय ? अगर अशाच अितर अुद्‌गारांचा आधार घेअून अमुक अमुक ध्येयानं प्रवृत्त होअून गडकऱ्यांनीं नाटकं लिहिलीं असं म्हणतां येअील काय ? येअील असं मला मुळींच वाटत नाहीं.

'अेकच प्याला' नाटकांत रामलालच्या तोंडीं देशभक्तीचीं आणि समाजोद्धाराचीं मोठमोठीं व्याख्यानं आहेत. परंतु याचा अर्थ काय

असा करावयाचा कीं गडकरी सबंध आयुष्यभर या दोन गोष्टीं-साठीं तळमळत होते, आणि ध्येयांचा पुरस्कार करण्यासाठीं त्यांनीं 'अेकच प्याला' नाटक लिहिलं! हें अनुमान हास्यास्पद ठरण्याचा संभव आहे. कारण गडकऱ्यांच्या प्रत्यक्ष जीवनाची व आचारविचाराची ज्यांना माहिती आहे तीं माणसं सांगतील कीं देशाच्या पारतंत्र्याबद्दलची चीड आणि स्वातंत्र्याची तळमळ हे जसे खाडिलकरांच्या स्वभावाचे स्थायी भाव होते तसे ते गडकऱ्यांचे नव्हते. टिळकांचं जहाल राजकारण देखील त्यांना फक्त दूरून आवडत होत, तें अंगाशीं चिकटूं नये अशी त्यांना भीति वाटत असे. त्या भयामुळेंच 'गर्वनिर्वाण' नाटक त्यांनीं आपल्या हातांनीं नाहींसं केलं. गडकऱ्यांच्या नाटकांत विखुरलेले दहा पांच अुद्गार अेकत्र करून 'देशभक्त गडकरी' असं त्यांचं वर्णन केलं तर त्यांच्या निकट परिचयांतलीं जीं माणसं आज सुदैवानं हयात आहेत त्याना अभावित विनोदाचं तें अेक अुदाहरण वाटेल, व हसूंच येअील. गडकऱ्यांच्या कोणत्याहि सामाजिक नाटकात ध्येयासाठीं झगडणारा अुदात्त नायक अगर नायिका आढळत नाहीं; आणि पर्यायानं कां होअीना त्यांनीं समाजापुढें जीवनाचा अमुक आदर्श मांडला असंहि म्हणता येणार नाहीं. प्रेमसंन्यास नाटकांतला विधवाविवाहाचा पुरस्कार वगळला तर अमुक अेका सामाजिक अन्यायावर अगर दुष्ट रूढीवर त्यांनीं आवेशानं कोरडे ओढले असंहि म्हणतां येणार नाहीं.

विधवाविवाहाचं ध्येय 'प्रेमसंन्यास' नाटकाच्या द्वारें गडकऱ्यांना धीटपणानं पुढं मांडायचं होतं असं म्हणण्याची सोय नाहीं. कारण तसं असतं तर त्या नाटकाचं पर्यवसान लीला आणि जयंत यांच्या विवाहांत झालेलं त्यांनीं दाखवलं असतं. पण जो पुरावा अुपलब्ध आहे तो तर अुलट असा, कीं त्या नाटकाचा असा शेवट प्रथम गडकऱ्यांनीं केला होता, परंतु नंतर बदलून त्यांनीं तें नाटक शोकपर्यवसायी करून टाकलं.

'अेकच प्याला' नाटकांत ध्येयवाद कोणता आहे? दारू पिअू नये हें काहीं अुदात्त ध्येयांच्या सदरांत येत नाहीं. स्त्रियांनीं जी ध्येयभूत मानावी अशी या नाटकाची नायिका सिंधुहि आदर्श स्त्री नव्हे. सारांश गडकऱ्यांच्या नाट्यवाङ्मयावर ध्येयवादाचा आरोप करणं मोठं धाडसाचं काम ठरेल. बरं, 'वास्तववादी' हें विशेषण तरी गडकऱ्यांना कसं लावायचं? वास्तववादी लेखक आपण कुणाला म्हणतों, तर जो आपल्या लेखनात तात्कालीन समाजास्थितीचीं आणि परिस्थितीचीं हुबेहुब चित्रं रंगवितो त्याला. असलं चित्ररेखाटन गडकऱ्यांनीं फारसं केलेलं नाहीं. 'प्रेमसंन्यास' मध्यें विधवेच्या दुःखाचं वर्णन त्यानीं केलं आहे तेवढें सोडलं तर भोंवतालच्या परिस्थितीचीं अगर समाजाचीं परिणामकारक यथातथ्य वर्णनं त्याच्या नाट्यवाङ्मयांत सांपडण्यासारखीं नाहींत.

'अेकच प्याला' नाटकावर मुख्य टीका आहे ती हीच कीं सुधाकराच्या रूपानं दारूबाजाचं आणि सिंधूच्या रूपानं पतिव्रतेचं अशीं जीं दोन स्वाभावचित्रं गडकऱ्याच्या त्या नाटकांत आहेत तीं प्रेक्षकाच्या मनाला वास्तव आणि संभाव्य वाटत नाहींत. गडकऱ्याच्या नाट्यवाङ्मयावर वास्तववादाचा आरोप करणं हेंही धाडसाचंच ठरेल! तुम्ही वास्तववादी का ध्येयवादी असा प्रश्न खुद्द गडकऱ्यांना कुणीं केला असता तर त्यांनीं त्या प्रश्नाची टर उडविणारं सुंदर अुत्तर खचित दिलं असतं. "मास्तर, तुम्ही नाटकं कां लिहितां?' या प्रश्नाला त्यांनीं अेकदां अुत्तर दिलंहि होतं म्हणतात. ते असं कीं " मला नाटकांत पैसे मिळतात व मला लिहिण्याची हौस आहे म्हणून मी नाटकं लिहितों."

गडकऱ्यांच्या या अुत्तरांतील 'पैसे मिळतात' या शब्दांचं महत्त्व थोडं आहे. 'मला लिहिण्याची हौस आहे' या शब्दांचं फार आहे. ही 'हौस'च गडकऱ्यांनीं अल्प कालांत केलेल्या विपुल लेखनाची व त्या योगें मिळविलेल्या अपूर्व यशाची गुरुकिल्ली म्हटली पाहिजे. ज्या कलेची

उपासना कलावंत करतो त्या कलेविषयीं त्याला अनावर प्रीति किंवा हौस असल्यावांचून त्या उपासनेंत त्याचा स्वतःचा आनंदहि निर्माण होत नाहीं, अथवा त्याच्या कीर्तीचा मार्गहि सुकर होत नाहीं. गडकऱ्याना नाटकांवर पैसे मिळाले ही पुष्कळांशीं योगायोगाची गोष्ट होती. त्यांची नाट्यक्षेत्रांतली थोरवी समजून घेण्याच्या दृष्टीने तिचं महत्त्व गौण आहे. गडकऱ्यांना पैसे मिळाले नसते तरी त्यांची लेखणी स्वस्थ बसली असती असं मला वाटत नाहीं. कारण त्याना स्वस्थ बसूं न देणारा असा लेखनाचा हव्यास त्यांच्या स्वभावांत होता. हा हव्यास म्हणजे गडकऱ्याच्या अेकंदर नाट्यवाङ्मयावर प्रकाश पाडणारा त्याचा प्रमुख गुण मानावयास हवा.

मात्र गडकऱ्याच्या नाटकाची छाननी केली असतां असं आढळून येतं कीं गडकऱ्याना हौस होती ती अेका विशिष्ट प्रकारच्या लेखनाची. त्याना चमत्काराची हौस होती. ज्या योगें वाचक अगर प्रेक्षक स्तिमित होतील असं कांहीं तरी लिहिण्याची त्याना अनावर हौस होती. थक्क करून सोडणारे पेचप्रसंग आणि चाकित करून टाकणारी भाषा, अशा दोन हत्यारांनीं लोकांना घायाळ करण्याची गडकऱ्यांना हौस होती. यासाठींच आपल्या नाटकांतील पात्र अतिरंजित करून ते अुभीं करीत असत. अुदाहरणार्थ ‘ अेकच प्याला ’ नाटकातला सुधाकर घ्या. त्याचा अखेरचा शोककारक अधःपात वास्तवतापूर्ण वाटत नाहीं. परंतु याचं कारणच हें कीं वास्तवाची फिकीर न करता तो अतिरंजित करून प्रेक्षकापुढें ठेवण्याचा गडकऱ्यांचा हेतु आहे. आणि सुधाकराचा हा अखेरचा अधःपात परिणामकारक व्हावा यासाठीं नाटकाच्या प्रारंभीं पहिल्या अंकांत गडकऱ्यांनीं त्याला किती अुंच चढविला आहे पहा. अखेरच्या दुःखाचं अतिरंजन अुठून दिसाव यासाठीं नाटकाच्या प्रारंभीं सुधाकराच्या यशाचं आणि गृहसौख्याचंहि अतिरंजन गडकऱ्यांनीं केलेलं दिसतं. ‘ अेकच

प्याला ' नाटकांतील नायक सुधाकर याचं पहिल्या अंकांतलं चित्र आहे तें कीर्तीच्या शिखराकडे वेगानं चालणाऱ्या अेका असामान्य बुद्धिवंताचं आणि संसारसौख्यांत स्वच्छंदानं विहार करणाऱ्या आदर्श पतीचं. सुधाकराचं हें चित्र रंगवितांना गडकऱ्यांनीं चमचमणारे, सोनेरी, लाल, पिवळे, निळे रंग किती मुक्त हस्तानें अुधळले आहेत तें पाहण्यासारखं आहे. माझ्या मनांत अेक कल्पना वारंवार येते ती अशी कीं, 'अेकच प्यालयां'तील प्रारंभीचा सुधाकर आणि 'मृच्छकटिक' नाटकांतील चारुदत्त या दोघांत फार साम्य आहे. अितर पात्राच्या ज्या अनेक सूचक अुद्गारानीं चारुदत्ताचा स्वभाव आणि त्याचं अेके काळचं वैभव सूचित केलं गेलं आहे ते अुद्गार, आणि 'भूषण जो या नगरा खरा' व 'सद्गुणशाखा जया पालवी विनयाची शोभते' हीं वसंतसेनेच्या तोंडचीं पदं अेका बाजूला ठेवा, आणि दुसऱ्या बाजूस अेकच प्याला नाटकाच्या पहिल्या अंकांतलं सुधाकराचं वर्णन ठेवा, आणि बघा हीं दोन्ही चित्रं आपणांला सारखीं वाटतात कीं नाहीं. गडकऱ्यांनीं बुद्धिपुरःसर चारुदत्ताची नक्कल अुठविली असं म्हटलं तरी त्यांत गडकऱ्यांचा अुणेपणा काढण्यासारखं होतं असं मला वाटत नाहीं. तथापि तें विधान कुणाला कदाचित अप्रिय वाटण्याचा संभव आहे म्हणून आपण सोडून देअू आणि येवढंच म्हणूं कीं किर्लोस्कर संगीत मंडळींत नोकरीला असताना नाट्यप्रयोगांच्या वेळेस द्वाररक्षकाचं काम करतां करतां मृच्छकटिक नाटकाचे प्रयोग पहाणाऱ्या गडकऱ्यांच्या मनावर त्या नाटकांतल्या चारुदत्ताच्या चित्राचा फार परिणाम झाला, आणि सुधाकराचं चित्र रंगवितांना त्या परिणामाचा सहजगत्या आविष्कार झाला असा संभव आहे. तें कसहि असो, अितकं खाचित कीं मृच्छकटिक नाटकातील चारुदत्त आणि अेकच प्याला नाटकांतला आरंभीचा सुधाकर या दोन चित्रांत नजरेंत भरण्यासारखा सारखेपणा आहे. हा सारखेपणा अुत्पन्न

झाला याचं कारण हें कीं नाटकाच्या अखेरीची सुधाकराची केविलवाणी अवस्था अुठावदार व्हावी यासाठीं त्याची प्रारंभीची स्पृहणीय स्थिति अतिरंजित करून सांगण्याचा गडकऱ्यांचा हेतु होता. सुधाकराची बुद्धि, महत्त्वाकांक्षा, त्याचं अैश्वर्य, सिंधूवरील त्याचं प्रेम—या साऱ्या गोष्टी नाटकाच्या पहिल्या अंकात गडकऱ्यांनीं कळसाला पोचविल्या आहेत, आणि कृतकृत्यतेच्या व सौख्याच्या या शिखरावरून अखेर नादानपणाच्या आणि शोकाच्या खोल गर्तेत त्यांनीं त्याला लोटून दिल आहे! सुधाकराच्या दोन विरुद्ध अवस्थांत प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेणारी जी चमत्कृति भरलेली आहे त्या चमत्कृतीवर गडकऱ्याचं लक्ष केंद्रित झालेलं आहे. यामुळेंच वास्तवतेकडे त्यांचं दुर्लक्ष झालेलं आहे. या अेकाच नाटकांत नव्हे, तर सगळयाच नाटकांत!

चमत्कृति निर्माण करण्यासाठीं वास्तवतेचाच नव्हे तर नाट्यतंत्रातील अितर कोणत्याहि सर्वमान्य संकेताचा बळी द्यावयास गडकरी तयार असतात. आणि ही गोष्ट ज्याप्रमाणें त्यांच्या नाटकाचा अभ्यास करतांना लक्षांत ठेवली पाहिजे, त्याप्रमाणें दुसरीही अेक गोष्ट विशेषेंकरून आपण लक्षात ठेवावयास हवी, ती ही कीं प्रेक्षकांना स्तिमित करून टाकण्यासाठीं शोक रसाचंच हत्यार गडकरी नेहमीं वापरीत असतात. किंबहुना शोकरसाची आत्यंतिक आवड हा गडकऱ्यांच्या नाट्यलेखनाचा अेक प्रमुख विशेष म्हणावा लागेल.

या त्यांच्या आवडीचा अुगम कदाचित् त्यांच्या स्वतःच्या दुःखपूर्ण जीवनात, आणि निराशेचे तडाखे सोसून तयार झालेल्या त्यांच्या विशिष्ट दृष्टिकोनांत असेल. 'सुख पाहतां जवापाडें, दुःख पर्वताअेवढें' हा सिद्धांत गडकऱ्यांना अनुभवानं पटला होता. आणि मानवी जीवितांतील सुखाच्या व समाधानाच्या चित्रांपेक्षां दैवाच्या दुर्विलासाचीं व दुःखभोगांचीं चित्रं रंगविण्याची वृत्ति त्यांच्या ठिकाणीं तयार झाली होती.

आयुष्यांतली कोणतीहि घटना पाहतांना तिच्यांतल्या आनंदाच्या आणि अुल्हासाच्या रंगाअैवजीं दुःखाच्या आणि निराशेच्या छटा त्यांच्या नजरेंत चटकन भरत असत. अेके ठिकाणीं त्यांनीं असे अुद्गार काढले आहेत कीं विवाहसमारंभाच्या वेळीं बोहल्यावर चढलेल्या नवरीकडे पाहून अुद्या ती दैवयोगानं विधवा झाली तर कशी दिसेल असा विचार माझ्या मनाला चाटून जातो. त्यांच्या प्रवृत्तीच्या या वैशिष्ट्यामुळें त्याची प्रतिभा शोकरसाचा आविष्कार करतांना विशेष विलास करीत असे.

या गोष्टीचा त्यांच्या नाट्यलेखनावर जो अेक महत्त्वाचा परिणाम झालेला दिसतो तो हा कीं त्यांच्या लेखनात करुण रसाचं प्रमाण सगळ्यांत जास्त आहे, आणि हास्यरस सोडला तर अितर रसांचं दुर्भिक्ष्य आहे. नाना तऱ्हेच्या स्वभावांचीं पात्रं निर्माण करण्याची शक्ति गडकऱ्याच्या लेखणींत दिसते. 'राजसंन्यास'मधील संभाजी राजापासून तों 'प्रेमसंन्यास'-मधील खाणावळवाल्यापर्यंत, किंवा येसूबाअीपासून तों फटकळ तोंडाच्या गीतेपर्यंत तऱ्हेतऱ्हेच्या अुदात्त व हास्यास्पद माणसाचे चित्रविचित्र नमुने गडकऱ्यांच्या लेखणीनं कौशल्यानें रंगाविलेले आहेत. परंतु मानवी स्वभावाच्या हजार तऱ्हा रंगविण्याच्या बाबतींतली गडकऱ्यांची ही श्रीमंती रसाविष्कार करतांना नष्ट झालेली आढळते. ज्याप्रमाणें अेखाद्या गायकाचा विशेष 'चढलेला' अेखादा राग असतो, त्याप्रमाणें करुण रस हा गडकऱ्यांचा सर्वांत आवडता रस होय. हास्यरसावर त्यांचं प्रभुत्व आहे. तथापि त्यांच्या नाटकांतली मुख्य आकर्षक शक्ति त्यांच्या विनोदी लेखनांतून निर्माण होणारा हास्य रस, कीं अतिरंजित कृत्रिम शोककारक घटनांच्या साहाय्यानं निर्मिलेला शोक रस, या प्रश्नाचं अुत्तर हास्य रस असं अेकदम निःसंशयपणानं देतां येणार नाहीं. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील निरनिराळीं विनोदी पात्रं अविस्मरणीय आहेत. आणि त्यांच्या अवखळ विनोदाला गडकऱ्यांनीं कोणतीहि मर्यादा ठेवलेली नाहीं. त्यामुळें असा भास अुत्पन्न

होतो कीं गडकऱ्यांचा बेफाम विनोद म्हणजेच त्यांच्या नाट्यकृतींचा खरा प्राण आहे. परंतु हा भास चुकीचा आहे. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील शोक रस हीच त्यांची खरी शक्ति आहे. याच अभिप्रायानं कैलासवासी तात्यासाहेब केळकर अेकदां असं म्हणाल्याचं सांगतात कीं गडकऱ्यांच्या सर्व नाटकांचे प्रयोग त्यांतील विनोदी प्रवेश गाळून करण्यांत यावेत. सांगण्याच तात्पर्य हें कीं गडकऱ्यांच्या लेखनांत हास्यरसाचं जें प्रमाण आहे त्याचा चटकन विसर पडण्यासारखा नाहीं ही गोष्ट जरी खरी असली तरी तो त्याचा सगळयात आवडता रस म्हणतां येणार नाहीं. त्यांची प्रतिभा अगदीं तद्रूपतेनं रंगते ती शोक रसाच्या निर्मितीच्या वेळेस. शृंगाराच्या बाबतींत तर खाडिलकरांच्या मानानं गडकऱ्यांची प्रत फार खालीं लावावी लागेल. गडकऱ्याच्या नाटकांतून प्रेमिकांचीं जोडपीं आहेत. परंतु त्यांच्या शृंगाराचीं वर्णनं करताना गडकरी कुठेंहि तन्मय झालेले नाहींत. गडकरी येवढे कोटिबाज परंतु अुत्तान शृंगाराची कोटि त्याच्या नाट्यलेखनात अगदीं क्वचितच चमकलेली आढळते. हातात पंखा घेअून धैर्यधराला वारा घालतां घालतां त्याच्याशीं प्रणयालाप करणारी भामिनी गडकऱ्यांना निर्माण करतां आली नसती. “शालु नेसत असतां-नाच तूं अधिक चांगली दिसत होतीस” असं भामिनीला सांगणाऱ्या धैर्यधराच्या तोडीचा प्रणयी पुरुष गडकऱ्याच्या नाटकी दुनियेंत आपल्याला भेटत नाहीं. सारांश, मानवी स्वभावाचे विविध नमुने प्रेक्षकांपुढें अुभे करण्याचं त्यांचं सामर्थ्य प्रशंसनीय असलं तरी रसांच्या बाबतींत त्यांच्या लेखणीचा पल्ला मर्यादित आहे.

याचं कारण हें कीं जीवितांतल्या दुःखाच्या वर्णनाच्या प्रसंगीं त्यांची प्रतिभा सगळयांत अधिक अुचंबळून येत असे. आणि याचं कारण हें कीं ते स्वतः अंतर्यामीं दुःखी, कष्टी, निराश आणि खिन्न होते. जीवित म्हणजे ज्या ठिकाणीं मानवी प्राण्याच्या आशा आणि आकांक्षा कुस्करून

टाकण्याचा दुष्ट खेळ प्रत्यहीं चाललेला आहे असं एक ठिकाण, अशी त्यांची जीविताची व्याख्या असल्याप्रमाणें ते जगांतल्या स्त्रीपुरुषांच्या व्यवहाराकडे पहात असल्यासारखे दिसतात. या दृष्टिकोनांतून जगाकडे पहाणाऱ्या माणसाच्या वृत्तींत हलके हलके तुच्छता आणि कटुता येते; आणि तो जगाकडे पाहून हंसतो. त्या हंसण्यांत तुच्छतागर्भ उपहास असतो. विनोदी लेखनावर असामान्य प्रभुत्व दाखविणारे गडकरी मनांतल्या मनांत दुःखी कष्टी होते असं कसं म्हणतां येईल, असं सकृद्दर्शनीं वाटण्याचा संभव आहे. परंतु या प्रश्नाचं उत्तर हेंच कीं ते जगाकडे पाहून हंसत होते व इतराना हसावयास लावीत होते खरे, परंतु त्यांच्या त्या हंसण्यांत उपहास होता, तुच्छता होती. त्यांचं हंसणं म्हणजे अतर्यामींचं दुःख व निराशेची वेदना लपविण्यासाठीं तोंडावर चढविलेला खोटा मुखवटा होता. कित्येक वर्षांपूर्वी, मूक चित्रपटांच्या जमान्यांत, मीं पाहिलेल्या एका चित्रपटातील नायक सर्कशींतील विदूषक होता. नाना तऱ्हांच्या चेष्टा करून हजारो प्रेक्षकांना पोट धरधरून हंसावयास लावणारा वरकांती मोठा गमत्या भासणारा हा विदूषक अंतर्यामीं प्रेमभंगानं निराश झालेला त्या चित्रपटांत दाखविला होता. गडकऱ्यांच्या विनोदी लेखनाचा मी जेव्हां जेव्हां विचार करू लागतों तेव्हां तेव्हां त्या चित्रपटांतल्या त्या विदूषकाची मला आठवण होते. गडकऱ्यांनीं आपल्या विनोदानं लक्षावधि लोकांना हंसविलं. संभाषणाच्या खाजगी बैठकींत तर त्यांच्या सुंदर कोटयांनीं हास्याच्या लाटा उठल्या नाहींत असा एक क्षणहि क्वचितच जात असे. गडकऱ्यांचा अर्धा जन्म लोकांना हंसविण्यांत गेला; लोकांबरोबर तेहि मनमुराद वरकांती सतत हंसले. परंतु त्यांच्या अंतःकरणांत हास्य नव्हतं, रुदन होतं. आणि म्हणून नाटकांत शोक रसाचा आविष्कार करतांना त्यांची प्रतिभा अपूर्व विलास करीत असे.

लेखक म्हणजे अेक प्रतिविश्वकर्मा होय अशी अेक सर्वमान्य कल्पना आहे. या कल्पनेच्या परिभाषेंत बोलायचं झालं तर आपल्याला असं म्हणता येअील कीं प्रत्यक्ष जगांत जितकं दुःख भरलेलं गडकऱ्यांना दिसलं त्यापेक्षांहि अधिक दुःख ज्यांत भरलेलं आहे असं अेक स्वनिर्मित प्रतिविश्व गडकऱ्यानीं निर्माण केलं. जो कधींहि अुघडकीस येणार नाहीं असा नमुनेदार पक्का गुन्हा करण्याची महत्त्वाकांक्षा जन्मसिद्ध गुन्हेगार बाळगतात, त्याप्रमाणें जिथें शोकाची अगदीं परिसीमा झाली, जिथें अश्रूंच्या धारांना आणि हुंदक्यांना खंड पाडणाऱ्या समाधानाला यत्किंचितहि जागा नाहीं अशा तऱ्हेची भयानक शोकपूर्ण घटना— अिंग्रजींत जिला 'स्टार्क ट्रॅजेडी' म्हणतात ती— निर्माण करण्याची हौस गडकऱ्यांनीं आपलीं नाटकं लिहितांना बाळगलेली दिसते.

या कारणानंच त्याच्या नाटकातल्या शोककारक घटना अवास्तव वाटतात, आणि त्या मनाला पटत नाहींत. अुदाहरणार्थ 'अेकच प्याला' नाटकातील सुधाकर पहा. दारूच्या आहारीं गेल्यावर त्याच्या विपन्नावस्थेचं आणि मानसिक अधःपाताचं जें चित्र गडकऱ्यानीं रेखाटलं आहे तें संभाव्यतेशीं आणि वास्तवतेशीं विसंगत आहे. सुधाकराला चार पैसे देखील मिळावितां येअूं नये, सिंधूनं [illegible] घड्या घालून आणि लोकांचीं दळणं दळून संसार चालवावा, आणि मुलासाठीं घोटभर दूध आणावयास देखील दिडकी नसावी या गोष्टी सर्वस्वी असंभाव्य आहेत. असं कधीं होत नाहीं. नाटकाच्या अखेरीस सुधाकरानं बायको मारावी, पोर मारावं हें पटत नाहीं. असं कधीं होत नाहीं. या शोकपूर्ण घटना सर्वस्वी अवास्तव वाटतात. परंतु बरोबर याच कारणासाठीं त्या आपल्या नाटकांत गडकऱ्यांनीं योजिलेल्या आहेत. मानवी जीवितांतील दुःख वर्णन करतांना गडकऱ्यांना जणूं हें जग निर्माण करणाऱ्या विश्वकर्म्यावरहि ताण करून दाखवावयाची होती. म्हणूनच या प्रत्यक्ष दुनियेंत

दुराचाराचे आणि दुःखाचे जे नमुने कधीं पहावयास सांपडणार नाहींत अशा नमुन्यांनीं त्यांनीं आपली नाटकी दुनिया गजबजून टाकली आहे. प्रेक्षकांना अगदीं स्तिमित करून टाकणाऱ्या शोककारक घटनांचा सतत शोध गडकऱ्यांचं मन करीत असे. अर्थात् अशा घटना या प्रत्यक्ष जगांत त्यांना सांपडण्यासारख्या नव्हत्या. तेव्हां या जगांत आढळणारं दुःख अतिरंजित करून दाखविणं त्यांना भाग होतं. वास्तवता आणि संभाव्यता या गोष्टींकडे दुर्लक्ष केल्यावांचून गडकऱ्यांना आपल्या नाटकांतील शोकप्रसंग निर्मितांच आले नसते. प्रत्यक्ष जगात जें दुःख घडतं तें त्यांना स्वतःचं प्रातिविश्व निर्माण करण्याच्या कामीं अपुरं वाटत होतं. अर्थात् जें अघटित म्हणजे जे प्रत्यक्षांत कधीं घडलेलं नाहीं अगर घडणार नाहीं तें गडकऱ्याना हवंसं वाटे; आणि त्यांच्या कल्पनाशक्तीनं असा अेखादा अघटित दुःखप्रसंग टिपून त्यांच्या पुढें आणला कीं त्याचा त्याना अनावर मोह पडे. ते आपल्या नाटकांत तो रंगवून टाकीत.

अेकच प्याला नाटकाचं कथानक अशा प्रकारच्या अघटिताच्या सदरांतलं आहे, आणि म्हणून श्रीयुत क्षीरसागर यांनीं 'भीषण नाट्य' अशी जी पदवी त्या नाटकाला बहाल केली आहे ती मला मंजूर नाहीं. माझं मत असं कीं जेव्हां अेखाद्या नाट्यकृतींत नायकाच्या अगर नायिकेच्या वांट्याला आलेलं दुःख वर्णिलेलं असतं आणि त्याचं अगर तिचं तें दुःख सर्वस्वी अपरिहार्य होतं अशी प्रेक्षकांची पूर्ण खात्री लेखक पटवितो तेव्हांच त्या नाटकाला 'भीषण नाट्य' अशी संज्ञा देतां येते. 'अेकच प्याला' नाटकांतील सुधाकराचा अधःपात आणि सिंधूचं दुःख या दोन्ही गोष्टी पराकोटीच्या आहेत, परंतु त्या अपरिहार्य मुळींच वाटत नाहींत. नाटकांतल्या मुख्य पात्राच्या ज्या तऱ्हेच्या स्वभावांचीं बीजं प्रारंभीं कथानकभूमींत पेरलीं त्या बीजांतून अपरिहार्य क्रमानं या अधःपाताचं आणि दुःखाचं पीक निघाल्याप्रमाणें वाटत नाहीं. भलत्याच गोष्टींचा भलताच

परिपाक लेखकानं करून दाखविला असं वाटतं. भलत्याच झाडाला भलतींच फळं आलेलीं प्रेक्षकांना दिसतात. ‘ अेकच प्याला ’ नाटकांतील शोक पराकाष्ठेचा आहे. तथापि तो अटळ आणि अपरिहार्य नाहीं. तो शोक कार्यकारण संबंधाच्या नियमाला धरून आहेसं वाटत नाहीं. तो बिनबुडाचा वाटतो. सुधाकराच्या अधःपाताच्या आणि सिंधूच्या शोकाच्या ज्वाला भयंकर भडकलेल्या वाटतात खऱ्या; परंतु त्यांकडे नीट चिकित्सापूर्वक पहाणाऱ्याच्या लक्षांत सहज येतं कीं राळ पेटवून उठविलेला हा आगीचा खोटा डोंब आहे. सारांश श्रीयुत क्षीरसागर म्हणतात त्याप्रमाणें गडकऱ्यांचं ‘ अेकच प्याला ’ नाटक ‘ भीषण नाट्य ’ या संज्ञेला पात्र होण्यासारखं नाही. या नाटकाच्या कथानकाच्या अखेरींत अपरिहार्यता नाहीं.

परंतु श्रीयुत क्षीरसागर यांचं मत खोडून काढण्यासाठीं अितक्या गोष्टी सांगितल्यावर मला असंहि म्हटलंच पाहिजे कीं, ‘ अेकच प्याला ’ नाटकांतील—नव्हे गडकऱ्यांच्या सर्वच नाट्यकृतींतील शोकप्रसंगांचा अघटितपणा दाखवून गडकऱ्यांच्या लेखनावर टीका करण्यांत कांहीं स्वारस्य नाहीं. या तऱ्हेची टीका मीं स्वतः कांहीं वर्षांपूर्वी केलेली आहे. परंतु अलिकडे अधिक विचार केल्यानंतर मला असं वाटूं लागलं आहे कीं ही टीका चुकीची आहे. लेखकाच्या लेखनामागें त्याची अंतःप्रवृत्ति, त्याचे मनोधर्म आणि त्याचे विशिष्ट मनोव्यापार असतात; आणि हे सारे समजून घेऊन जी टीका करतां येअील तीच मानसशास्त्राच्या दृष्टीनं शुद्ध टीका ठरेल. या दृष्टीनं गडकऱ्यांचं अंतरंग, त्यांच्या मनाची बैठक, त्यांचा जीविताचा अनुभव, त्या अनुभवानं तयार झालेला त्यांचा जीविताबद्दलचा दृष्टिकोन, आणि त्यांचं लेखनाचं अुद्दिष्ट, या साऱ्या गोष्टी नीट ध्यानांत घेऊन त्यांच्या नाटकाचा मीं अधिक विचार केला तेव्हां मला असं वाटूं लागलं, कीं गडकऱ्यांच्या नाटकांतील प्रसंगांची असंभा-

व्यता दाखवून त्यांच्या नाट्यलेखनावर टीका करण्यांत अर्थ नाहीं. कारण जें आम्ही असंभाव्य म्हणतों तें असंभाव्य आहे हें गडकऱ्यांना स्वतः-लाहि माहित नव्हतं असं नव्हे. तें अघटित आहे हें खुद्द त्यांनाहि कळत होत. फरक येवढाच कीं त्यांच्या जागीं अितर कोणी नाटककार असता तर तो अशा अघटित प्रसंगांच्या वाटेला गेला नसता; अुलट ते प्रसंग अघटित म्हणूनच गडकऱ्यांनीं पसंत केले व रंगविले. असंभाव्य, अघटित प्रसंग आणि पात्रांच्या स्वाभावांतलीं अतर्क्य परिवर्तनं हाच गडकऱ्यांचा विशिष्ट दारूगोळा होता. प्रेक्षकांना स्तिमित करून टाकणं हें त्यांचं अुद्दिष्ट होतं, व तें साध्य करण्यासाठीं अघटित प्रसंग हेंच सर्वांत परिणाम-कारक साधन होय असा हिशोब त्यांनीं मनाशीं केला असावा. तेव्हां गडकऱ्यांनीं निर्मिलेले मानवी स्वभावांचे नमुने व त्यांच्या संघर्षांतून अुभे केलेले पेचप्रसंग वास्तवतेला धरून नाहींत ही टीका योग्य असणार नाहीं.

कारण अेक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत ठेवली पाहिजे ती ही कीं साहि-त्यांत वास्तवता असावी वास्तवता असावी अशी आपण मागणी करतों खरी, आणि या मागणींत पुष्कळसं औचित्य आहे खरं, तथापि वाचकांना अगर प्रेक्षकांना आकृष्ट करण्याची शक्ति साहित्याच्या वास्तवतेंतच फक्त आहे ही समजूत मानसशास्त्राला धरून नाहीं. वास्तवाप्रमाणेंच अवास्तव आणि अघटित देखील माणसाच्या मनाला भुरळ पाडतं. कादंबरींत अगर नाटकांत वास्तवता असावी असं जेव्हां आपण म्हणतों तेव्हां आपली कल्पना अशी असते कीं, कादंबरी वाचतांना अगर नाटक पहा-तांना वाचकाला अगर प्रेक्षकाला जर असं वाटलं कीं या कादंबरींत अगर नाटकांत जें वर्णिलेलं आहे तें माझ्या सभोंवतालच्या जगांत घडतं— निदान घडण्याचा संभव आहे— तर त्याच्या मनावर त्या लेखनाची पकड बसेल. परंतु जें संभाव्य तें पहातांना माणसाला गोडी वाटावी हा जसा

अेक न्याय झाला तसाच मानसशास्त्राप्रमाणें दुसरा अेक न्याय आहे. तो असा कीं जें असंभाव्य, अघटित, कधीं कुठें न आढळणारं तें पहा-ण्यात देखील माणसाला गोडी वाटते. जें संभाव्य आणि वास्तव आहे त्याविषयींची आत्मीयता माणसाच्या स्वभावांत ज्याप्रमाणें आहे त्या-प्रमाणेंच जें असंभाव्य, अवास्तव, अघटित, अतर्क्य आहे त्याबद्दल आकर्षण वाटावं असाहि मनुष्याचा स्वभाव आहे. अघटित प्रसंगाबद्दल वाचकाना अगर प्रेक्षकांना आत्मीयता वाटणार नाहीं. परंतु आकर्षण खचित वाटेल. या कारणामुळेंच अिंग्रजींत ज्याचं वर्णन 'थ्रिलर्स'— अंगावर शहारे आणणारीं पुस्तकं—असं करतात तीं वाचण्याची तीव्र अुत्कंठा बाळगणारे लक्षावधि वाचक नेहमीं तयार असतात. वास्तवा-बद्दलची आत्मीयता आणि अवास्तवाच्या दर्शनाची ओढ हे मनुष्याच्या मनाचे दोन्ही धर्म सारखेच प्रभावी आहेत. आणि कलेच्या प्रातात ज्याला अिंग्रजींत 'अपील'—म्हणजे रसिकाच्या मनाची पकड घेण्याची शक्ति—म्हणतात ती या दोहोंपैकीं कोणत्याहि अेका मनोधर्मावर आधारलेली असूं शकेल. हें मानस शास्त्रीय विवेचन गडकऱ्यांनीं स्वतःशीं जाणतेपणानं केलं होतं असं विधान मी करीत नाहीं, कारण तें करावयास पुरेसा पुरावा आपल्याजवळ नाहीं. तथापि हें विवेचन लक्षांत ठेवून गडकऱ्याच्या नाटकांतील असंभाव्यतेचा आपण पुन्हां अेकदां नीट विचार केला पाहिजे येवढं खास. कारण तो केल्यास आपणांला असा निष्कर्ष काढावा लागेल कीं ज्या असंभाव्यतेला आपण गडकऱ्यांच्या नाटकाचा अेक अुणेपणा म्हणतो ती असंभाव्यता त्यांची मुख्य शक्ति आहे.

'पुण्यप्रभाव' नाटकांत वसुंधरेच्या तान्ह्या मुलाला कट्यारीनं चिरून टाकण्यास सज्ज झालेल्या वृंदावनापुढें गडकऱ्यांनीं त्याच्या पत्नीला

—कालिंदीला—स्वतःचं मूल धरून अुभी केली आहे, आणि स्वतःच्या मुलावर कटयार चालवून त्याचा प्राण घ्यावयास वृंदावनाला लावलेलं आहे. कालिंदीनं केलेली मुलाची अदलाबदल हा पुण्यप्रभाव नाटकांतील अत्यंत ढिला दुवा तर आहेच, परंतु शिवाय हा प्रवेश रंगवितांना गडकऱ्यांनीं आपल्या पात्रांच्या स्वभावावर भडक रंगांचे जे कुंचले भराभर फिरावेले आहेत तेदेखील तर्कबुद्धीला मुळींच पटणारे नाहींत. तो अेकंदर प्रवेश पुराणकालीन वाटतो. वसुंधरा, कालिंदी, वृंदावन, या व्यक्ती अतिमानव कोटींतील भासतात. हीं भाषण आणि हीं कृत्यं माणसाचीं नव्हेत असा अुद्गार प्रेक्षक स्वतःशीं काढीत असले पाहिजेत. या प्रसंगांत असंभाव्यता आहे, अघटितपणा आहे. परंतु या अघटितपणामुळेंच करुणरसाचा कमालीचा परिपोष झालेला आहे. त्या परिपोषासाठीं गडकऱ्यांनीं त्यांत दारूकाम ठासून भरावं तशी असंभाव्यता भरलेली आहे. दुसऱ्या अेका स्त्रीचं मूल वाचविण्यासाठीं अेक स्त्री स्वतःचं मूल त्याच्या जागीं ठेवते ही पन्नादाअी छापाची कल्पना गडकऱ्यांना सुचली, परंतु तेवढ्यान त्यांचं समाधान झालं नाहीं. त्यानीं वृंदावनालाच मारेकरी केला आहे. आणि कालिंदीनं पुढं धरलेल मूल आपलं आहे हें माहीत नसतांना त्यानं त्याच्या पोटांत कटयार खुपसली असं दाखविलं आहे ! आणि गंमत अशी कीं जें कालिंदीचं मूल वृंदावनाच्या कट्यारीला बळी पडलेलं प्रेक्षकांना दिसतं तें नाटकाच्या अखेरीस जिवंत, सुरक्षित असल्याचं गडकऱ्यानीं दाखविलं आहे ! म्हणजे अतर्क्यतेचीं व असंभाव्यतेचीं किती पुटं एकावर एक गडकऱ्यांनीं चढविलीं आहेत बघा. परंतु प्रेक्षकांच्या वृत्तीची पकड घेण्याची 'पुण्यप्रभाव' नाटकाची जी शक्ति आहे ती गडकऱ्यानीं तयार केलेल्या या असंभाव्यतेच्या अर्कांतच आहे.

गडकऱ्यांना लिहिण्याची मनस्वी हौस होती अेवढंच सामान्य विधान करून चालणार नाहीं, तर अेका विशिष्ट प्रकारचं लेखन करण्याची त्यांना

हौस होती ही गोष्ट नीट समजून घेतली तरच त्यांच्या नाट्यलेखनाच्
अपूर्व यशाचं खरं मर्म आपल्याला समजेल, असं जें विधान मीं बऱ्या
वेळापूर्वी केलं तें आतां आपल्याला पटलं असेल. असंभाव्य आणि अघ
टित गोष्टींचा गडकऱ्यांना मुळीं हव्यासच होता. नाटकांतील नायक
नायिका, खलपुरुष अित्यादि पात्रांची कल्पना करतांनाच मुळीं ते त्य
त्या पात्राला विचारीत कीं अतर्क्य आणि अघटित अशी कोणती गो
करण्यास तूं तयार आहेस बोल ! कांहीं तरी अघटित गोष्ट करण्याच्य
कबुलीचं तिकिट दाखविल्याखेरीज कोणत्याहि पात्राला ते आपल्या नाटकी
जगांत प्रवेश करूं द्यावयास तयार नसत ! गडकरी अेके काळीं किर्लोस्कर
नाटक मंडळींत द्वाररक्षकाच्या कामावर होते व त्याना तिकिट तपास
वयाची संवय होती, त्याचा हा परिणाम वाटल्यास आपण म्हणा.

मातीची बाहुली करून त्यात विधाता फुंकर घालतो आणि त्याना पृथ्वीवर सोडतो अशी अेक सांकेतिक कल्पना आहे. गडकरी बाहुल्या तयार करून त्यात असंभाव्यतेचा व अघटिताचा आधीं फुंकर घालीत असत आणि मगच त्यांना रंगभूमीवर नाचवीत असत असं म्हणायला हरकत नाहीं. त्याच्या नाटकांतील पात्रांनीं असंभाव्यतेचीं तिकिटं काढलीं म्हणूनच तीं त्यांनीं पास केलीं. जें कुठेंहि केव्हांहि घडण्यासारखं आहे तें रंगविण्यांत काय मोठं हंशील आहे असं गडकऱ्यांना वाटे. जें प्रेक्ष-कांना अघटित वाटेल, जें कुणाच्या बापाला कधीं सुचणार नाहीं, तें मनश्चक्षूंसमोर अुभं राहिलं तरच गडकऱ्यांच्या महत्त्वाकांक्षी कल्पनेचं समाधान होत असे. असल्या अचाट, अफाट कल्पनांच्या शोधांतच मुळीं त्यांचं मन सदैव गुंतलेलं असे. जे जन्मभर खांद्याला खांदा भिड-वून लढले अशा दोन मराठा वीरांपैकीं अेक घायाळ होअून मरून पडला आहे, आणि दुसरा त्याच्या ओठांचं प्रेमानं चुंबन घेतो आहे—किती वेलक्षण अघटित कल्पना ! ती सुचल्याबरोबर साबाजी व हिरोजी ही

जोडी गडकऱ्यांनीं निर्माण केली, आणि 'राजसंन्यास' नाटकांत घातली. मेलेल्या हिरोजीला मिठी मारून त्याचं अखेरचं चुंबन घेणाऱ्या साबाजीचं भाषण लिहिताना आपल्या काव्यमय भाषेचं नेत्रदीपक दारूकाम किती सोडता येईल त्याचं चित्र गडकऱ्यांना स्पष्ट दिसलं असलं पाहिजे, आणि म्हणूनच 'राजसंन्यास' नाटकांत त्या प्रवेशाची योजना त्यांनीं केली असली पाहिजे.

मरून पडलेल्या हिरोजीच्या ओठावर ओठ टेकताना गडकऱ्याचा साबाजी म्हणतो.

> " देवा, तुमची दुनियादारी परोपरीची आहे ! आजवर पित्या बाळाचा मुका घेतल्यामुळें आईच्या ओठाला तिचं दूध लागलं असेल ! तरुणाचे ओठ तरुणीच्या चुंबनानं प्रेमाच्या कल्पनेमुळे अमृतानं न्हाऊन निघाले असतील ! पण म्हाताऱ्या मुक्यानं आपल्या जिव्हाळ्याच्या रक्तानं आपले ओठ अजून कोणीं रंगाविले नसतील ! "

अजून कोणीं रंगविले नसतील ! बस्स, मग ते मी रंगवून दाखविणार ! हाच मुळीं गडकऱ्याचा छंद ! या छंदातून असंभाव्यता नाहीं तर दुसरं काय निष्पन्न होणार ? परंतु असल्या अघटिताच्या चमत्कृतिपूर्ण दर्शनानं गडकऱ्यांच्या नाटकांचे प्रेक्षक विलक्षण चकित होऊन जात असत. हीच त्या नाटकाची खरी शक्ति होती. त्यांच्या नाटकातील एक दोष म्हणून त्यांतील अवास्तवतेकडे बोट दाखविण्यांत कांहीं अर्थ नाहीं. रावणाच्या सर्व सामर्थ्याचं केंद्र ज्याप्रमाणें त्याच्या मस्तकांत होतं त्याप्रमाणें गडकऱ्यांच्या नाटकांची सर्व शक्ति अघटिताचे कुतुबमिनार उभे करण्याच्या त्यांच्या छंदांत व चातुर्यांत आहे. गडकऱ्यांच्या नाट्यतंत्राचा हा गाभा आहे.

या छंदाला गडकरी अितके बळी पडलेले होते कीं त्यांच्या कल्पनेनं भरारी मारून अेखाद्या अपूर्व प्रसंगाची रूपरेखा त्यांच्या मनापुढें अुभी केली कीं तो प्रसंग रंगवितांना अनिर्बंध काव्याचीं कारंजीं उडविण्यास किती अवसर सांपडेल येवढ्या अेकाच गोष्टीचा ते विचार करूं शकत, व तो प्रसंग तर्कबुद्धि जागी ठेवून पहाणाऱ्या प्रेक्षकाला किती अवास्तव वाटेल याचा तर विचार ते करीत नसतच, पण रंगभूमीवर दाखविणं किती अवघड जाअील याचा हिशोब करायलाहि ते तयार नसत. अुदाहरणार्थ, त्यांच्या 'राजसंन्यास' नाटकातील संभाजी राजे आणि तुळशी यांच्या पहिल्या मीलनाचा प्रसंग घ्या. समुद्रांत बुडणाऱ्या तुळशीला वर काढून संभाजीनं वाचविल्यानंतर त्याचा व तिचा जवळ जवळ सवाशें ओळींचा जो संवाद गडकऱ्यांनीं या प्रवेशात घातलेला आहे, त्या संवादाच्या वेळीं तिला हातावर पेलून खवळलेल्या सागर-लाटेवर तरंगता तरंगतां तो तिच्याशीं बोलत आहे अशी या संवादामागची गडकऱ्याची कल्पना आहे. तुफान समुद्रांत असा प्रदीर्घ संवाद घडणं संभवनीय नाहीं; संभाजीला तुळशीचं प्रियाराधन करायचंच होत तर तुळशीला बुडतां बुडतां वाचविल्यानंतर त्यानं लगेच तिला आपल्या महालांत आणली असती. तेव्हा या प्रसंगांत अवास्तवतेचा अतिरेक झालेला आहे हें तर अुघडच आहे. परंतु शिवाय हा प्रवेश रंगभूमीवर यथातथ्यपणें दाखविणं कसं शक्य आहे ? खवळलेला समुद्र, त्यात बेडरपणानं तुळशीनं हाकारलेली होडी, शेजारीं अुभं असलेलं संभाजी राजाचं जहाज, तुळशी बुडत आहे असं पाहून संभाजीनं समुद्रांत टाकलेली अुडी, आणि समुद्राच्या अुसळत्या लाटा अंगावर घेतां घेतां त्या दोन बेडर जीवांनीं अेकमेकांशीं केलेला अिष्काचा दीर्घ संवाद—हें अेकंदर चित्र गडकऱ्यांची प्रतिभा पाहूं शकली; परंतु हें प्रचंड चित्र रंगभूमीवर यथातथ्य रीतीनं अुभं करणं नाना साधनांनीं सुसज्ज अशा अिंग्रजी किंवा अमेरिकन कंपन्यानादेखील अशक्य

झालं असतं. मग बिचाऱ्या तुटपुंज्या साधनांनीं नाट्यप्रयोग करणाऱ्या मराठी कंपनीची गोष्ट बोलायलाच नको! परंतु प्रत्यक्ष नाट्यप्रयोगांतील व्यावहारिक अडचणी हिशोबात घ्यावयास गडकरी तयार नव्हते. ते आपल्याच काव्यकल्पनेंत रंगून जात असत व अघटिताशीं खेळत असत.

शिवराज्याभिषेकावरील आपल्या संकल्पित नाटकातल्या अेका प्रसंगाचं वर्णन मित्रांच्या बैठकींत ते कधीं कधीं करीत असत. तो प्रसंग असा कीं राज्याभिषेकासाठीं दरबार भरलेला आहे, गागाभट्टांनीं अभिषेकाच्या विधीची सारी तयारी केलेली आहे, शिवाजी महाराज सिंहासनावर बसलेले आहेत, आतां वेदोक्त विधीला सुरवत होणार अितक्यांत वरच्या माडीवर बसलेल्या जिजा मातोश्रींच्या डोळयांतून वाहूं लागलेल्या अश्रूंचे दोन थेंब ओघळून खालीं शिवाजी महाराजाच्या मस्तकावर पडतात! आणि ते पडल्यावर शिवाजी महाराज म्हणतात कीं मातोश्रींच्या अश्रूंनीं माझा खरा राज्याभिषेक झाला, आतां फक्त नांवाचा विधि अुरलेला आहे. या प्रसंगाची ही कल्पना अत्यंत काव्यमय व हृदयस्पर्शी आहे, हें कोणीही कबूल करील. परंतु हा अेकंदर प्रसंग रंगभूमीवर कसा वठविता आला असता? विशेषतः माडीवर बसलेल्या जिजा मातोश्रींच्या डोळयांतून वाहणारे अश्रू शिवाजी महाराजाच्या मस्तकावर ठिबकलेले कसे दाखवितां आले असते? थोरल्या माधवरावांवर अेक नाटक लिहिण्याचा गडकऱ्यांचा विचार होता; आणि या नाटकांत प्रारंभीचा प्रवेश असा होता कीं पानिपतच्या लढाईत पडलेल्या वीरांना पिंड देण्याकरिता मराठा मंडळ अुभं आहे, कांहीं केल्या पिंडाला कावळा शिवत नाहीं, व तें पाहून "तुमच्या अुरलेल्या आशा मी पूर्ण करीन, व पानिपतच्या आघातामुळें कोसळलेली मराठी दौलत पुन्हा पूर्वीच्या वैभवात उभी करीन" अशी प्रतिज्ञा माधवराव करतात. हें नाटक रंगभूमीवर आणण्याची वेळ आली असती तर तो करणाऱ्या नाटक मंडळीनं स्मशानांतला

हा प्रवेश रंगभूमीवर कसा वठविला असता— विशेषतः वरचेवर पिंडाजवळ येऊन दूर जाणाऱ्या कावळ्याचं काम कसं करून घेतलं असतं, याचा विचार करून पहाण्यासारखा आहे! परंतु रंगभूमीच्या व्यावहारिक अडचणींची फिकीर गडकऱ्यांना नव्हती. वास्तवतेची मर्यादा पाळावयास तर ते कधींच तयार नव्हते. अघटित प्रसंगांचा त्यांना हव्यास होता. अशा प्रसंगातील चमत्कृति अेकदां त्यांना पटली कीं तो प्रसंग रंगविण्यासाठीं ते बेभान होऊन जात, व अशा बेभान अवस्थेंत नाट्यशास्त्रांतील अितर सर्व मूल्याचा बळी ते खुशाल देत.

गडकऱ्यांच्या नाटकांतील प्रसंगाची अवास्तवता म्हणजे त्यांच्या नाट्य लेखनांतील अेक मोठा अुणेपणा होय या जुन्या समजुतीला सुरुंग लावण्यासाठीं, आणि प्रसंगाचा अघटितपणा, व स्वभाववैशिष्ट्याचं अतिरंजन यातच गडकऱ्याच्या नाटकांच्या यशाचं मर्म आहे, हें आपणांस पटविण्यासाठीं मीं अितक्या विस्तारानं विवेचन केलं. गडकऱ्यांची अितकी तरफदारी केल्यानंतर समतोल रसग्रहणाच्या दृष्टीनं त्याच्या लेखनांतील अेक मोठा दोष मला आता दाखविला पाहिजे. मानवी स्वभावाची अतिरंजित कल्पना करण्याच्या गडकऱ्याच्या हव्यासांतूनच हा दोष अुद्भवलेला आहे, म्हणून या दोषाचा अुल्लेख या ठिकाणींच करावयास हवा. दोष असा कीं आपल्या प्रत्येक नाटकांत अघटित प्रसंग निर्माण करण्यासाठीं जे स्वभावसंघर्ष गडकऱ्यांनीं घेतले, ते घेतांना त्यांना विविधता दाखविता आली नाहीं. नाटकांतील दुःखप्रसंग बहुतांशीं खलनायकाच्या खटपटींमुळें अुत्पन्न होत असतात. या खलनायकांचे वेगवेगळे नमुने वेगवेगळ्या नाटकांतून गडकऱ्यानीं दाखविले असते तर त्याच्या कल्पनेची श्रीमंती दिसली असती. परंतु अशी श्रीमंती गडकऱ्यांनीं दाखविली नाहीं. अुलट खलनायकाच्या बाबतींत त्यांचं कल्पनादारिद्र्य अुघडं झालेलं आहे. प्रत्येक नाटकाच्या अखेरीस कमालीची रडारड आणि अूरपीट

आणण्यासाठीं गडकरी धडपडले; परंतु हे अतिरंजित शोकप्रसंग ज्या खलनायकाच्या कारवाअीमुळें अुद्भवलेले त्यांनीं दाखविले त्या खलनायकांच्या वेगवेगळ्या तऱ्हा त्यांना निर्मितां आल्या नाहींत. त्याच्या खलनायकांचा अेक साचा त्यांच्या पहिल्या 'प्रेमसंन्यास' नाटकांत जो ठरला तो कधीं बदलला नाहीं. या ठरीव साच्यातूनच त्यांनीं त्यांचे सारेच खलनायक ओतून काढलेले दिसतात. १९१३ मध्यें लिहिलेल्या 'प्रेमसंन्यास' नाटकातील कमलाकर, १९१७ मध्यें लिहिलेल्या 'पुण्यप्रभाव' मधील वृंदावन, आणि १९२० मध्यें लिहिलेल्या 'भावबंधन' नाटकांमधील घनश्याम—हे तिघेहि खलपुरुष अेकासारखे अेक आहेत. आठ वर्षांत गडकऱ्यांची कल्पना नवीन तऱ्हेचा खलनायक प्रसवूं शकली नाहीं. गडकऱ्यांच्या नाटकांतील खलनायक वेगवेगळीं नांवं सांगतात, त्यांच्या भोंवतालच्या व्यक्तींचीं नांवंहि त्या त्या नाटकात बदलतात, परंतु त्याच्याकडे आपण नीट निरखून पाहिलं तर आपल्याला सहज आढळून येतं कीं हे खलनायक वेगळे नाहींत. पुण्यप्रभावांतील वृंदावन व भावबंधनमधील घनश्याम म्हणजे प्रेमसंन्यासमधील कमलाकरावरून काढलेल्या 'कार्बन कॉपीज'च आहेत. जें कमलाकर करतो तेंच, व ज्या कारणासाठीं तो तें करतो त्यासाठींच वृंदावन आणि घनश्याम हे दोघेहि करतात. या तीन खलपुरुषांचा अेकच ठराविक साचा कसा आहे तें आपणांस पहावयाचं असेल तर त्याच्यातील कंटाळवाण्या साम्याचे पाच तपशील मी आपल्यापुढें ठेवतों.

पहिली गोष्ट ही कीं कमलाकर, वृंदावन, आणि घनश्याम या तिघांच्याहि खलत्वाचं अुगमस्थान अपमानात असल्याचं गडकऱ्यांनीं दाखविलं आहे. या बाबतींत त्यांना कोणतीहि निराळी कल्पना करतां आली नाहीं. अितकंच नव्हे तर त्या अपमानाचं स्वरूप देखील बहुतांशीं अेकसारखं आहे. कमलाकर, वृंदावन, आणि घनश्याम हे तिघे कुणाच्या तरी सहज

प्रासंगिक अुद्गारांनीं स्वाभिमान दुखविला गेल्यामुळें चिडलेले आहेत व दुष्ट बनले आहेत. हे अुद्गार मोठे महत्त्वाचे आहेत असंहि नाहीं. पुण्य-प्रभावांतील वृंदावनाच्या बाबतींत तर नक्की कोणत्या अुद्गारांची त्याच्या स्वाभिमानाला जखम झाली होती त्याचा पत्ता गडकऱ्यांनीं सबंध नाटकांत नीटसा लागूं दिलेला नाहीं. या बाबतींत त्यांचा वृंदावन नेहमीं संदिग्ध बोलतो. पहिल्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशात तो आपल्या बायकोला, कालिंदीला म्हणतो,

"कालिंदी, क्षमा कर. येवढ्या अेका रहस्याखेरीज आपल्या दोघात कसलाहि आडपडदा नाहीं. नाअिलाजा-मुळें तें मात्र मला सांगता येत नाहीं. हं, अशी निराश होअूं नकोस, खिन्न होअूं नकोस. त्याचा तुझ्या सुखाशीं काहीं अेक संबंध नाहीं. तुझ्या संसाराच्या सीमेच्या तें सर्वस्वी बाहेर आहे. माझ्या मानहानीची भरपाअी करून घेण्यासाठींच माझा हा सारा खटाटोप आहे. त्याचा संबंध माझ्या पराक्रमाशीं—(स्वगत) सत्याच्या आणखी जवळ गेलें पाहिजे—(अुघड) माझ्या पुरुषार्थाशीं आहे."

आणि नंतर तिसऱ्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत वृंदावन भूपालला म्हणतो,

"कोण कुणाचा मित्र ? वसुंधरेच्या बापाचे ते शब्द अेकूनहि माझें तिच्या नवऱ्याशीं मित्रभावानें वागणें तिच्या लहानशा पोराला देखील खरें वाटणार नाहीं. त्या अुन्मत्त थेरड्यानं प्रत्यक्ष माझ्या मातेबद्दल—त्या शब्दांचा मी आज अुच्चार करीत नाहीं. अजून केला नाहीं. भ्रष्ट झालेल्या वसुंधरेच्या वर्णनाच्या वेळीं ते मी वापरणार आहे."।

परंतु गंमत अशी कीं त्या शब्दांचा स्पष्ट अुच्चार करण्याचं हें वचन गडकऱ्यांच्या वृंदावनाच्या लक्षांत रहात नाहीं. वसुंधरेची बेअिज्जत करण्यासाठीं नाटकाच्या अखेरीस जेव्हां तो वसुंधरेच्या खोलींत प्रवेश करतो तेव्हां तिच्याशीं बोलताना स्वतःच्या 'दुष्कर्मयोगा'च्या अनेक गोष्टी तो सांगतो, परंतु वसुंधरेच्या बापाच्या ज्या शब्दांचा अेवढा भयंकर डंख त्यानं धरला होता ते शब्द अेकदां स्पष्ट बोलून टाकण्याची आपली प्रतिज्ञा तो विसरतो. यामुळें आम्हां प्रेक्षकांना येवढंच कळतं कीं वसुंधरेचा बाप त्याला कांहीं तरी अपमानकारक शब्द बोलला होता.

सारांश कमलाकर, वृंदावन, आणि घनश्याम या सर्वांच्या खलत्वाला जें कारण गडकऱ्यांनीं दाखविलेलं आहे तें अल्प आणि अपुरं वाटतं; आणि त्यांच्या दुष्टपणामागें प्रेक्षकांची खात्री पटविण्याजोगा प्रमाणशीर कार्यकारणसंबंध—अिंग्रजींत ज्याला 'मोटिव्हेशन' म्हणतात तो—नसल्यामुळें त्यांचा दुष्टपणा कृत्रिम, नाटककारानं आपल्या सोयीसाठीं त्यांच्या अंगीं चिकटविल्यासारखा वाटतो.

गडकऱ्यांच्या खलपुरुषांतलं दुसरं साम्य असं आहे कीं ह्या सर्वांना स्वतःच्या बुद्धीची आणि कर्तृत्वाची घमेंड आहे. त्यांचा कमलाकर स्वतःच्या कर्तबगारीच्या नेहमीं बढाया मारतो, वृंदावनाचीहि तऱ्हा तीच, आणि त्यांचा घनश्याम अेके ठिकाणीं स्वगत म्हणतो, "कर्तबगार बुद्धिमत्तेच्या नीच वृत्तीची नशा और आहे", आणि चवथ्या अंकांत लतिका त्याला सर्टिफिकेट देते "घनश्याम तुम्ही अलौकिक बुद्धीचे पुरुष आहांत." खेदाची गोष्ट येवढीच कीं गडकऱ्यांच्या या खलपुरुषांची बुद्धिमत्ता व कर्तबगारी ते तिघेहि त्या त्या नाटकांत स्वतःच्या तोंडानं वारंवार सांगतात म्हणूनच प्रेक्षकांनीं ती मानावयाची ! त्यांच्या प्रत्यक्ष कृतींत असामान्य हुशारीचा अगर कर्तृत्वाचा योडादेखील पुरावा मिळत नाहीं. अुलट हे तिघेहि खलपुरुष अेकजात अव्यवहारी, अविचारी, आचरट

आणि पागल आहेत असा मात्र स्पष्ट ग्रह त्यांची नाटकांतील वागणूक पाहून होतो. जयंतानं नेहमीं पाणअुताग केला म्हणून त्याचा अेकट्याचाच नव्हे तर नाटकांतील बहुतेक महत्त्वाच्या पात्रांचा मुडदा पाडावयास निघालेला (प्रेमसंन्यास नाटकांतील पहिल्या अंकाच्या पांचव्या प्रवेशांतील त्याचं स्वगत भाषण पहा) कमलाकर, वसुंधरेचा बाप कांहीं अपमानकारक शब्द बोलला म्हणून तिला भ्रष्ट करण्याची प्रतिज्ञा करणारा आणि त्या प्रतिज्ञेच्या पूर्ततेसाठीं तिच्या नवऱ्याला बंदींत घालून तिच्या तान्ह्या मुलाला कट्यारीनं चिरणारा वृंदावन, आणि शुद्ध निरपेक्ष दयेचा अनुभव आयुष्यांत कधीं आला नाहीं म्हणून धनेश्वर, लतिका, धुंडिराज, मालती या सर्वांच्या सुखाचं वाटोळं करावयास उद्युक्त झालेला घनश्याम—हे सारे खलपुरुष क्षुल्लक कारणांनीं दुष्टपणाच्या भलत्याच तऱ्हेला पोचलेले आहेत हें तर झालंच, परंतु अकारण अफाट स्वरूपाचा सूड घ्यावयास निघालेले हे गडकऱ्यांचे दुष्टात्मे ज्या तऱ्हेनं आपले व्यूह रचतात व आपल्या अुद्दिष्टाच्या सिद्धतेसाठीं पहिल्या प्रतीच्या मूर्ख, बेअक्कल, आचरट लोकांच्या सहाय्यावर विसंबून राहतात ती तऱ्हा कर्तबगार, बुद्धिमान, चतुर माणसाची खचित नव्हे. कमलाकर, वृंदावन आणि घनश्याम हे खलपुरुष आहेत; तथापि ते निखालस मूर्ख खलपुरुष आहेत.

या तिघांतील साम्याचा तिसरा मुद्दा असा कीं त्यांना अितर लोकांचे प्राण घेण्याची फार हौस आहे. भावबंधनांतील घनश्याम प्रत्यक्ष कुणाचा प्राण घेत नाहीं. पण मरणाच्या वेदनांहूनहि अधिक दुःख देणाऱ्या जखमा तो सर्वांच्या अंगावर करतो; वृंदावन कालिंदीनं पुढें केलेल्या स्वतःच्या मुलाला तें वसुंधरेचं मूल आहे अशा समजुतीनं सहज ढेकूण चिरडावा त्याप्रमाणें ठार करतो; आणि प्रेमसंन्यासांतला कमलाकर तर मनोरमा, दुमन, लीला, या सर्वांच्या मृत्यूला कारण होतो. 'अेकच प्याला' आणि 'राजसंन्यास' हीं दोन नाटकंहि हिशोबांत घेतलीं तर असं म्हणावं

लागतं कीं करुण रसाच्या निर्मितीसाठीं रंगभूमीवर प्रत्यक्ष मुडदे पडले पाहिजेत व जंगलं, स्मशानं असलीं भेसूर स्थळं दिसलीं पाहिजेत, अशी गडकऱ्यांची कल्पना असावी. त्यांच्या अेकंदर नाटकांत किती माणसं मेलेलीं आहेत तें आपण पहाल तर गडकऱ्यांच्या नाटकी दुनियेंत मृत्यु-संख्येचं प्रमाण भलतंच आहे हें आपल्या लक्षांत येईल.

गडकऱ्यांच्या खलपुरुषातील आणखी अेक साम्य सांगण्यासारखं आहे. तें हें कीं त्यांच्या खलपुरुषाच्या ठिकाणीं दुष्टता निर्माण होण्यास ज्याप्रमाणें क्षुल्लक कारण पुरेसं होतं, त्याप्रमाणेंच अखेर त्यांच्या खल-त्वाचा निरास व्हायला देखील मोठं महत्त्वाचं कारण लागत नाहीं. प्रेम-संन्यासातल्या कमलाकराला गडकऱ्यांनीं दरोडेखोराच्या हातून निकालांत काढला आहे, व त्याचं हृदयपरिवर्तन होण्याचा प्रश्नच शिल्लक ठेवलेला नाहीं. पुण्यप्रभावातील वृंदावन आणि भावबंधनांतील घनश्याम या दोघांचं खलत्व मात्र त्या त्या नाटकाच्या अखेरीस नाहींसं झालेलं त्यांनीं दाखविलं आहे. परंतु तें नाहींसं करणारीं कारणं अत्यंत क्षुल्लक आणि हास्यास्पद वाटतात. जो वृंदावन वसुंधरेची अब्रू घेण्यासाठीं तिच्या शृंगारमंदिरांत येतो, वसुंधरेच्या तोंडच्या अीश्वर, पातिव्रत्य, भक्ति, श्रद्धा अित्यादि कल्पनांचा अुपहास करतो, व “ सारा जन्म या प्रसंगाशीं भिडण्याची तयारी करण्यांतच ” आपण कसा घालविला त्याचं नाना तऱ्हांनीं वर्णन करतो, तो अखेर तिची निरी ओढण्यासाठीं आवेशानं पुढें गेल्यावर मात्र तिचे पाय धरतो व तिला ‘ माते ’ अशी हाक मारतो ! यांत संभाव्यता आणि तत्त्वशुद्धता लेशमात्र देखील नाहीं. कदा-चित् नाटकात अितर मुडदे पाडले ते पुरेसे न वाटल्यामुळें सुसंगतीचा आणि तर्कबुद्धीचा मुडदा पाडावा अशा हेतूनं वृंदावनानं वसुंधरेला मिठींत धरण्याअैवजी तिचे पाय धरले असतील ! भावबंधन नाटकांतील घन-श्यामालाहि नाटकाच्या अखेरीस असाच क्षुल्लक कारणावरून पश्चात्ताप

होतो, आणि त्याचं सुष्ट माणसांत अेका क्षणांत रूपांतर होतं. हें अतर्क्य रूपांतर पाहून " अरेरे, आमचा व्हिलन पार पडला " असा जो अुद्‌गार त्या नाटकांतील महेश्वर काढतो तो गडकऱ्यांच्या सर्वच खलपुरुषांना लागूं होण्यासारखा आहे. गडकऱ्यांचे सारे खलपुरुष पडलेले आहेत ! त्यांच्या दुष्टपणाचा डोलारा पोकळ भुस्कट पायावर उभारलेला आहे, व पत्त्याचा बंगला फुंकर मारल्याबरोबर कोलमडून पडतो त्याप्रमाणें तो डोलारा जणूं कोणत्या तरी निमित्तालाच टेकल्याप्रमाणें अखेर अेकाअेकीं कोसळून पडतो. गडकऱ्यांच्या खलपुरुषाचा दुष्टावा अुत्पन्न होतो तोहि अकारण, आणि अखेर नाहींसा होतो तोहि अकारण.

गडकऱ्यांच्या सर्वच पात्रांविषयीं जें विधान करता येअील, पण त्यांच्या खलपुरुषाच्या बाबतींत जें विशेषेंकरून मान्य करावं लागेल तें विधान असं कीं अिंग्रजींत जिला ' कॅरॅक्टर-बिल्डिंग '—म्हणजे पात्राच्या स्वभावांची सुसंगत वाढ म्हणतात ती गडकऱ्यांना कधीं साधली नाहीं. आणि याचं कारणहि, मी आपल्याला पुन्हा अेकदा सांगतों, हेंच कीं नाट्यतंत्राच्या या अंगाकडे गडकऱ्यांनीं कधीं लक्षच दिलेलं नाहीं. अवास्तव, अघटित, चमत्कृतिपूर्ण प्रसंग या अेकाच साधनावर गडकऱ्यांचं सारं लक्ष केंद्रित झालेलं होतं. असले प्रसंग बिनतोड पूर्वापर संबंधांत—' कॉंटेक्स्ट ' मध्यें— बसविले पाहिजेत, हें अवधान त्यांनीं राखलं नाहीं. दुष्टांचा पराकोटीचा दुष्टपणा रंगवायला मिळाला कीं आपल्या नाटकांत हवी ती शक्ति आली अशी त्यांची समजूत. त्या दुष्टपणाला पुरेसं कारण घडलेलं दाखविलं पाहिजे, आणि अखेर दुष्ट माणसाचं हृदयपरिवर्तन घडवून आणायचं असेल तर त्यालाहि तर्काला पटेल असं सबळ कारण घडविलं पाहिजे, या गोष्टी त्यांच्या गांवीं नव्हत्या. प्रसंगाचा भडकपणा या गोष्टीचा विकृत ध्यास—' ऑब्सेशन '—धरल्यामुळें गडकऱ्यांच्या नाट्य-लेखनांत हा फार मोठा अुणेपणा आला. परंतु यामुळें त्यांचीं पात्रं, विशे-

षतः खलपुरुष बिनबुडाचे, लेचेपेचे, लुळे, वाटतात हें जसं खरं, तसंच हेंहि खरं कीं या खलपुरुषांच्या अतर्क्य, भडक कृत्यांमुळें गडकऱ्यांना हवी ती परिणामकारकता त्यांच्या नाटकांच्या प्रयोगांत आली.

चमत्कृतिपूर्ण अघटित प्रसंगांचा येवढा वेडा हव्यास गडकऱ्यांना कां लागला तें निश्चितपणें सांगतां येणार नाहीं, पण या प्रश्नाचा विचार करतांना कधीं कधीं माझ्या मनांत जो विचार येतो तो आपणास पटतो कां पहा. गडकऱ्यांचा नाटकी जगाशीं संबंध आला तो अकल्पितपणें आणि किर्लोस्कर व देवल यांच्या मानानं कांहींसा उशीरां आला; पण तो आल्यावर त्या संबंधाचं स्वरूप अगदीं दाट आणि निकट होतं. किर्लोस्कर नाटक मंडळींत नोकरीला असल्यामुळें त्या मंडळीचीं सारीं नाटकं त्याना पहावीं लागलींच, पण अितर कंपन्यांच्या नाटकाचे प्रयोगहि त्यांनीं पाहिले. अितकंच नव्हे तर अुर्दु आणि गुजराथी रंगभूमीशीं देखील त्यांचा परिचय झाला. अेकीकडे खाडिलकर आणि दुसरीकडे कोल्हटकर व गडकरी यांच्यांतील अेक फरक असा म्हणतां येईल कीं अुर्दु आणि गुजराथी रंगभूमीकडं खाडिलकरांनीं कधीं लक्ष दिलं नाहीं. उलट कोल्हटकर आणि गडकरी यांच्यावर त्या रंगभूमीच्या कांहीं वैशिष्ट्यांचा परिणाम झाला. या दोघांनाहि अुर्दु व गुजराथी नाटकांची फार आवड होती; आणि प्रेक्षकांच्या वृत्ती हालवून सोडणाऱ्या ज्या गोष्टी त्यांना त्या नाटकांत आढळल्या त्या मराठी रंगभूमीवर आणण्याचा त्यांनीं प्रयत्न केला. कोल्हटकरांनीं अुर्दु-गुजराथी नाटकांतल्या पदांच्या चाली अुचलून आपल्या नाटकांत घातल्या. 'हलकं-फुलकं' गाणं असं ज्याचं वर्णन आपण करतों त्या तऱ्हेचं संगीत मराठी प्रेक्षकांना कोल्हटकरांच्या नाटकांत नव्यानंच अैकावयास मिळालं. किर्लोस्करांच्या 'शाकुंतल' नाटकापासून ज्या तऱ्हेच्या संगीताची रूढी पडली होती ती जवळ जवळ तीस वर्षांनंतर कोल्हटकरांच्या नाटकानं मोडली. आणि रुचिपालट झाल्यामुळें

कोल्हटकरांच्या नाटकांतील पदं लोकप्रिय ठरलीं. हें चंचल प्रकृतीचं नवं संगीत ज्याप्रमाणें अुर्दु–गुजराथी रंगभूमीकडून कोल्हटकरांनीं मराठी रंगभूमीवर आणलं, त्याप्रमाणें अुर्दु–गुजराथी नाटकांच्या दुसऱ्या अेका वैशिष्ट्याचा गडकऱ्यांच्या मनावर परिणाम झाला, व त्या परिणामाचा आविष्कार त्यांच्या नाट्यलेखनांत झाला असं म्हणावयास भरपूर पुरावा आहे. हें वैशिष्ट्य म्हणजे अुर्दु–गुजराथी नाटकांतील देखाव्यांचा अजबपणा व भडकपणा. अुर्दु–गुजराथी रंगभूमीवर कोणता देखावा दाखविला जाईल त्याचा नेम नसे. बादशहाचे भव्य दरबार, लढायांचीं समरांगणं, जनानखाने, तुरुंग, विस्तीर्ण बगीचे, आगगाडी, समुद्र, कृष्णानं करांगुलीवर धरलेला गोवर्धन पर्वत, असे नेत्रदीपक देखावे अुर्दु–गुजराथी रंगभूमीवर दाखविले जात; आणि द्वंद्वयुद्धं, मारपीट, समशेरीचे वार, पिस्तुलाचे बार आणि कट्यारीनं पाडलेले खून अशा घटनांनीं ते नाट्यप्रयोग भरलेले असत. हा सारा चमत्कृतिपूर्ण सरंजाम उचलावा असं गडकऱ्यांना वाटलं. 'प्रेमसंन्यास' नाटकांत पहिला प्रवेश रेल्वे स्टेशनवर घडतो, पहिल्या अंकांतील पांचवा प्रवेश नदीतीरावर घडतो, दुसऱ्या अंकांतील अेका प्रवेशाचं स्थल भूतमहाल आहे, पुढील अंकांत दवाखाना आहे, खानावळ आहे, जंगल आहे, कोर्टाची कचेरी आहे, फांशीची जागा देखील आहे! म्हणजे किती अनत प्रकारचे देखावे गडकऱ्यांनीं या नाटकांत कोंबले आहेत पहा! आणि दुसऱ्या अंकाचा अखेरचा प्रवेश तर घाटांतील पुलावर अुभ्या राहिलेल्या आगगाडीच्या डब्यांत गडकऱ्यांनीं घडविला आहे. प्रेमसंन्यास हें गडकऱ्यांचं पहिलं नाटक. या वेळीं अुर्दु–गुजराथी रंगभूमीचा गडकऱ्यांच्या मनावर झालेला परिणाम ताजा आणि अुच्छृंखल होता. त्यामुळें नाना प्रकारचे देखावे नाटकांत घालण्याचा मनसोक्त धिंगाणा गडकऱ्यांनीं या नाटकांत घातला. नंतरच्या काळांत त्यांच्या या हौसेला त्यांनीं वेसण घातली. पण तरीदेखील पात्रांचे मुडदे पाडण्याचं

त्यांचं वेड गेलं नाहीं; आणि 'राजसंन्यास' नाटकांतल्या खवळलेल्या समुद्रांत संभाजी आणि तुळशी यांच्या शृंगाराच्या प्रवेशासारखे प्रवेश त्यांनीं अधून मधून लिहिलेच.

आणि विशेष महत्त्वाचा मुद्दा हा कीं जी अुत्तान चमत्कृति देखाव्यांच्या साधनांनीं मराठी रंगभूमीवर आणणं कठीण आहे ही मर्यादा गडकऱ्यांना शिकावी लागली ती त्यांनीं आपल्या नाटकांतील पात्रांच्या स्वभावाच्या व प्रसंगांच्या भडकपणानं आणली. देखाव्यातील चमत्कृतीचं न्यून नाट्यप्रसंगाच्या भडकपणानं भरून काढलं पाहिजे असा विचार गडकऱ्यांनीं केला असावा. त्याच्या नाटकांतील प्रसंगांत जो अतर्क्यपणा, अघटितपणा, आणि अतिरेक आढळतो त्याचं कारण हें आहे असं मला वाटतं.

या विवेचनातूनच गडकऱ्यांच्या भाषेचं विवेचन क्रमानं निघण्यासारखं आहे. कारण माझी अशी समजूत आहे कीं गडकऱ्यांनीं जी अेक विशिष्ट तऱ्हेची भाषा कमावली व नाटकांत वापरली ती भाषा म्हणजे देखील अघटित प्रसंगांच्या त्यांच्या छंदाचा अेक अपरिहार्य परिणाम होता. तर्कबुद्धीला न पटणारा नाट्यप्रसंग रंगभूमीवर यशस्वी व्हायचा असेल तर तो पाहतांना प्रेक्षकांची तर्कबुद्धि जागृत असतां कामा नये. मंत्रमुग्ध झाल्याप्रमाणें त्यांनीं तो प्रवेश पाहिला तरच त्याची असंभाव्यता त्यांना खटकणार नाहीं, व ते त्या प्रवेशाला माना डोलावतील. म्हणजे नाटकांतले असंभाव्य प्रसंग प्रेक्षकांच्या गळीं अुतरवायचे असतील तर ज्यायोगें त्यांची तर्कबुद्धि झोंपी जाअील व ते मंत्रमुग्ध होतील असं कांहीं तरी साधन नाटककाराच्या हातीं असावयास हवं. गडकऱ्यांची भाषा हें अशा स्वरूपाचं त्याच्या हातांतील साधन होतं. कथानकांतील अघटितपणा व पात्राच्या कृतींतील असंभाव्यता प्रेक्षकाच्या पचनीं पाडण्याचं काम येरागबाळाला साधणारं नव्हे. त्यासाठीं काव्यमय नादमधुर भाषेच्या प्रचंड सामर्थ्याची गरज होती. पेंचप्रसंग आणि स्वभावदर्शन यांतील बेफाट

चमत्कृति जिला पेलता येअील अशी भाषा गडकऱ्यांना हवी होती. अर्थात् चमत्कृति हेंच त्यांनीं आपल्या भाषेचं वैशिष्टय ठरविलं. अलंकार, अनुप्रास, कल्पनेच्या भराऱ्या यांनीं ठासून भरलेली भाषा त्यांनीं लिहिली. यांत त्यांचा अुद्देश अेकच होता. तो म्हणजे प्रेक्षकांचे कान भारून टाकणं आणि चिकित्सा बुद्धि मारून टाकणं हा होय. त्याच्या पात्रांच्या संवादांतल्या कल्पनेच्या भराऱ्या सामान्य अशिक्षित प्रेक्षकांनाच नव्हे तर सुशिक्षित प्रेक्षकांना देखील सहज कळण्यासारख्या होत्या असं मुळींच म्हणता येणार नाहीं. सहज गंमत म्हणून ‘ पुण्यप्रभाव ’ नाटकांतील दुसऱ्या अंकाच्या दुसऱ्या प्रवेशांतील भूपाल आणि वसुंधरा यांचा प्रदीर्घ संवाद आपण स्वतःशीं मोठ्यांदा वाचून पहा, व त्यांतील किती वाक्यं आपल्याला सहज समजलीं त्याची प्रामाणिक कबूली द्या. त्या संवादांतील बहुतेक भाग आपल्या डोक्यावरून गेला असं आपण सांगाल अशी माझी खात्री आहे, आणि हें आपण सांगितलंत तरी मी आपला उपहास करणार नाहीं. कारण जो मुद्दा मला आपल्याला पटवायचा आहे तो हाच आहे कीं गडकऱ्यांच्या पात्रांची भाषा सहजासहजीं कळण्यासारखी नाहीं. स्वच्छता, सुबोधता, आणि प्रसाद हे जे किर्लोस्कर आणि देवल यांच्या भाषेचे प्रमुख गुण ते गडकऱ्यांच्या भाषेंत नाहींत. गडकऱ्यांनीं भाषेचा जो अेक नवीनच नमुना तयार केला तो त्यांचीं पात्रं काय काय बोलतात तें प्रेक्षकांना स्वच्छ कळावं म्हणून नव्हे, तर त्या भाषेनं प्रेक्षकांना अेक प्रकारची गुंगी यावी व नाटकांतील अघटित प्रसंगाशीं तद्रूप होऊन त्यांतील उत्कृष्ट रस तेवढा त्यांनीं चाखावा म्हणून. गडकऱ्यांचा हा अुद्देश ज्या तऱ्हेची भाषा त्यांनीं कमावली व वापरली तिच्या योगानं साध्य झाला. अलंकारांच्या आणि काव्यमय कल्पनांच्या नाना चमत्कारांनीं भरलेल्या त्यांच्या भाषेंत नाद आणि लय प्रकर्षानं भरलेलीं आहेत.

त्याच्या योगानं प्रेक्षकांना गुंगी चढते, नशा येते, ते धुंद होतात, आणि गडकऱ्यांनीं कितीहि असंभाव्य प्रसंग रंगविला तरी तो मान्य करतात. म्हणूनच प्रकाशासारखी सर्वगामी, कुबेरासारखी संपन्न, व मदिरेसारखी अुन्मादकारक, असं मी त्या भाषेचं वर्णन करतों.

चमत्कृतीच्या नादीं लागून गडकऱ्यांनीं आपली नाटकी भाषा कृत्रिम कोणत्या हेतूनं केली त्याचं अितकं विवेचन केल्यानंतर मला अेक गोष्ट आपल्या निदर्शनास आणलीच पाहिजे ती ही कीं भाषेच्या बाबतींत गडकऱ्यांची वाढ आणि प्रगति झाल्याचं दिसतं. त्यांचीं पांचहि नाटकं केवळ या अेका दृष्टीनं पहाण्यासारखीं आहेत. त्यांचं 'प्रेमसंन्यास' नाटक नाट्यशास्त्राच्या कसोटीनं हिणकस ठरणारं तर आहेच, परंतु भाषेच्या दृष्टीनं देखील गडकऱ्यांच्या सर्व नाटकांत या नाटकाची प्रत खालीं लावावी लागेल. यांतील लीला जयंत यांचे प्रदीर्घ संवाद, अथवा विद्याधर आणि सुशीला यांच्यांतील भाषणं, अथवा कमलाकराचीं लांबलचक स्वगत भाषणं आपण वाचून पाहिलीं तर आपल्याला माझं हें विधान पटेल. परंतु यापुढच्या नाटकांत गडकऱ्यांच्या भाषेची चमत्कृति हा गाभा जरी कायम राहिला तरी तिची हालचाल व ढब हळुहळु बदलत गेलेली आपल्याला आढळते. भावबंधन नाटकांतली भाषा पुण्यप्रभावांतल्या भाषेहून अगदीं निराळी आहे. पुण्यप्रभाव नाटकाचं कथानक कल्पनारम्य आणि बरंचसं अद्‌भुत होतं, आणि अुलट भावबंधन नाटकाचा विषय संपूर्णतः सामाजिक होता, या फरकाचा हा परिणाम असेल. परंतु हा फरक गडकऱ्यांनीं हिशोबांत घेतला व भावबंधनांतील संवाद लिहितांना कल्पनारम्य अद्‌भुताची पातळी सोडून आपल्या भाषेला निराळं, बरंचसं घरगुती वळण दिलं, याबद्दलचं श्रेय त्यांना दिलंच पाहिजे. गडकऱ्यांच्या भाषेंतली ही सुधारणा त्यांच्या 'अेकच प्याला' या नाटकांत आणखी चार पावलं पुढें गेलेली आहे. या नाटकांतहि प्रदीर्घ संवाद, अलंकार, अनुप्रास, यांचा हव्यास अित्यादि दोष

आहेतच; परंतु कित्येक ठिकाणीं—विशेषत: सिंधु आणि गीता यांचे संवाद लिहितांना—गडकऱ्यांनीं साधी सुधी घरगुती प्रासादिक भाषा मोठ्या सफाईनं लिहिली आहे. पूर ओसरल्यानंतर नदीच्या पाण्याचा खळखळाट संपावा आणि मातीनं तांबडा गढूळ झालेला त्याचा रंग बदलून शांत स्वच्छ पारदर्शक प्रवाह दिसूं लागावा त्याप्रमाणें अेकच प्याला नाटकांतील कांहीं ठिकाणीं गडकऱ्यांच्या भाषेचा कृत्रिमपणा आणि खळखळाट नाहींसा होअून तिला मोठं मधुर आणि मोहक स्वरूप आलेलं आहे. खाडिलकरांच्या नाट्यकृतींवर व्याख्यानं देतांना मीं अस म्हटल्याचं आपल्याला आठवत असेल कीं ' मानापमान ' नाटकांतील धैर्यधर आणि वनमाला यांच्यांतील संवाद, व ' स्वयंवर ' नाटकाच्या अखेरच्या अेका प्रवेशांतील रुक्मिणीचं स्वगत भाषण व त्यानंतरचा तिच्यांत व कृष्णांत झालेला संवाद—हे अत्यंत सुंदर गद्याचे नमुने म्हणावे लागतील. गडकऱ्यांच्या 'अेकच प्याला' नाटकांतील कांहीं ठिकाणच्या भाषेविषयीं बरोबर हेंच विधान करावयास हरकत नाहीं.

गडकऱ्यांनीं 'राजसंन्यास' नाटक 'अेकच प्याला' नाटकानंतर लिहिलं. या नाटकाचं स्वरूप 'भावबंधन' आणि 'अेकच प्याला' या सामाजिक नाटकांहून वेगळं होतं. अितिहासांतील अेका घटनेवर या नाटकाचं कथानक आधारलेलं असल्यामुळें याला अैतिहासिक नाटक म्हणणं भाग आहे, परंतु त्याच्या अेकंदर थाटावरून कल्पनारम्य अद्‌भूत नाटकातच त्याची गणना करावयास हवी. 'राजसंन्यास' नाटकाचं हें वैशिष्टय लक्षांत घेऊन तें लिहिण्याच्या वेळीं गडकरी आपल्या अलंकारिक चमत्कृतिपूर्ण भाषेकडे पुन्हा वळले; परंतु तें जुनं हत्यार पुन्हां हातीं घेतांना त्याला निराळी धार दिली पाहिजे व निराळ्या तंत्रानं तें वापरलं पाहिजे असा बेत त्यांनीं मनाशीं ठरविलेला स्पष्ट दिसतो. ' पुण्यप्रभाव ' आणि 'राजसंन्यास' या नाटकांची प्रकृति स्थूल मानानं अेकाच ठशाची

म्हणावी लागेल; परंतु गडकऱ्यांची 'राजसंन्यास'मधील भाषा 'पुण्य-प्रभावां'तील भाषेपेक्षां किती तरी भिन्न आणि अधिक चांगली आहे. तिची कृत्रिमता, आणि अलंकार व कल्पनेच्या भराऱ्या यांमुळें तिच्या ठिकाणीं येणारी जडता व वक्रता बहुतांशीं नाहींशी झाली आहे. तिच्यांत सरळपणा आल्यामुळें ती अधिक ओघवती झाली आहे, आणि तिच्यांतला बोजा व नाट्य हे गुण वाढलेले आहेत. अुदाहरणादाखल 'राज-संन्यास'च्या पांचव्या अंकातील अखेरच्या प्रवेशांतील साबाजी आणि संभाजी यांच्या संवादाचा कांहीं भाग मी आपणास वाचून दाखवितों. या प्रवेशांत मोंगलांच्या छावणींत कैदी होअून पडलेल्या संभाजीला साबाजी आग्रह करीत आहे कीं " राजा, चल. हा बुरखा पांघर. हा परवाना घे. यावर बेगम साहेबांचा शिक्का आहे. हा दाखविला म्हणजे कुठंहि मज्जाव नाहीं. हा घे आणि अिथून बाहेर पड !...तुझ्या मूर्तिकडे सारी मराठेशाहि डोळे लावून बसली आहे !...राजा, तुझ्या नांवानें नअू खंड पृथ्वी अुद्धरून जाअील... अैक राजा, तुझें नांव नीट अैक. गोब्राह्मणप्रतिपालक हिंदुपदपादशहा श्रीमंत छत्रपति संभाजी महाराज !" यावर अुत्तर देतांना संभाजीच्या तोंडचं जें भाषण गडकऱ्यांनीं लिहिलं आहे तें आपण नीट अैका. संभाजी साबाजीला म्हणतो,

> " गोब्राह्मणप्रतिपालक हिंदुपदपादशहा श्रीमंत छत्रपति संभाजी महाराज ! नाहीं साबाजी, ही माझी किताबत नाहीं. हा संभाजी म्हणजे केवळ रंडीबाज छाकटा ! 'काशीची गंगा आणि रामेश्वरचा सागर अेकवटून छत्र-पतींनीं बांधलेल्या राष्ट्रतीर्थाची—श्री गंगासागराची ज्यानें व्यभिचाराच्या दिवाणखान्यांतली मोरी बनविली तो हा संभाजी ! वैराग्याच्या वेगानें फडफडणाऱ्या भगव्या झेंड्याला दारुबाजाचें तोंड पुसण्याचा दस्त रुमाल केला !

महाराष्ट्र लक्ष्मीच्या वैभवाचा जरीपटका फाडून त्याची रांडेसाठीं काचोळी केली ! साबाजी, माझ्या नअू वर्षांच्या नांवलौकिकाची अिमारत नीटपणें पहा. चिटणीसाला हत्तीच्या पायाखालीं तुडवून तिचा पाया घातला; मातोश्री सोयराबाअीसाहेबांना जितेपणीं भिंतींत चिणून तिच्या भिंती अुभारल्या; ती पातकी अिमारत अुंचावतां अुंचावतां कळसाला पोंचण्यापूर्वीच कोसळून तिच्या खालीं संभाजीचा चुराडा होऊन गेला. साबाजी, मी बाहेर पडून लोकांना काय तोंड दाखवूं ! आपला राजा सुटला असें पाहतांच माझी प्रजा आपखुषीनें देश सोडून हद्दपार होअील. साबाजी, या काळोखांत सुद्धां मला तोंड लपवावें असें वाटतें. खालीं पाहीन तर हत्तीच्या पायांनीं पाताळापर्यंत गाडलेला बाळाजी पुन्हा जमिनींतून वर येअील अशी भीति वाटते. भोवतालीं पाहिलें तर कोपऱ्या कोपऱ्यांतून आअीसाहेबांचे डोळे माझ्याकडे टवकारून पाहतील. वर पाहिलें तर शिर्क्यांचीं अुडविलेलीं शिरें आकाशांतून जयद्रथाच्या मस्तकाप्रमाणें येअून माझ्या मस्तकावर आदळतील! साबाजी मी आतां कोणीकडे पाहूं ! सह्याद्रीचा सिंह आतां अगदीं भयभीत झाला आहे. ”

या भाषेंत केवढा सरळपणा, ओघ आणि बोजा भरलेला आहे तें आपणच पहा.

राजसंन्यास नाटकांतील गडकऱ्यांच्या भाषेबद्दल विवेचन करतांना आणखी अेक गोष्ट आपल्या नजरेस मला आणली पाहिजे. या नाटकांत भाषेचा अेक गमतीदार नवा खेळ गडकऱ्यांनीं केलेला दिसतो. या खेळाचा अुगमहि अुर्दू नाटकांचा त्यांच्या मनावर जो परिणाम झाला होता त्या

परिणामांतच आपल्याला आढळतो. अुर्दु नाटकांत पात्रांच्या तोंडीं 'शेर' असतात ही गोष्ट बहुधा आपणांला माहीतच असेल. शेर म्हणजे कवितेच्या चरणांप्रमाणें भासणारीं, ज्यांत खटकेबाज प्रास साधलेले आहेत अशीं, छोटीं छोटीं वाक्यं. अशा तऱ्हेचे 'शेर' तयार करून ते पात्रांच्या तोंडीं घालण्याचा अेक नवीनच प्रयोग करून पाहण्याची अिच्छा 'राजसंन्यास' लिहितांना गडकऱ्यांना झाली असावी असं दिसतं. या नाटकाच्या पहिल्या अंकाच्या पहिल्या प्रवेशांत गडकऱ्यांनीं आपली ही नवी हौस पुरवून घेतल्याचे विशेष पुरावे सांपडतात. या प्रवेशाच्या प्रारंभीं त्यांची तुळशा मंजुळेला म्हणते,

> "घराच्या कोंडवाड्यांत जीव श्रमी करून घ्यायचा हेंच बायकांचें सुख वाटतें ? अिथें बसूं नकोस, असें हंसूं नकोस; तिथें जाअूं नकोस, तसें गाअूं नकोस; अिकडे पाहूं नकोस, तिकडे राहूं नकोस ? अितक्या आड वाटेनें सुखाचा पल्ला गाठायचा ! मी अशी सांगितल्या बुध्दीची नाहीं. पंख मोडल्यावर मैना कसली ? गळा दाबल्यावर कोयळ कसली ? दांत पाडल्यावर नागीण नाहीं; डोळे फोडल्यावर वाघीण नाहीं ? जा. सोड माझा हात."

पुढें समुद्रांत बुडणाऱ्या तुळशीला वांचवून तिला हातावर छातीशीं धरून तिचं प्रियाराधन करणारा संभाजी जेव्हा तिला म्हणतो "साजणी, माझ्या मनाची अुडी आपल्या बोलांच्या पलीकडे जात आहे काय ? साजणी, तुमच्या जीवाखातर समुद्राचा ठाव काढण्यासाठीं मी झटलों, पण तुमच्या मनाचा ठाव —" तेव्हां तुळशीच्या तोंडीं जें भाषण गडकऱ्यांनीं घातलं आहे त्यांतहि त्यांनीं कित्येक श्रुतिमनोहर 'शेर' पेरले आहेत. तें भाषण मी आपणांस वाचून दाखवितों. त्यांतील प्रासपूर्ण

खटकेबाज 'शेर' टिपण्याच्या दृष्टीनं तें आपण नीट ऐका. तुळशी संभाजीला म्हणते,

"देवा, आतां तेंहि कष्ट घेऊं नका आणि हेंहि कष्ट घेऊं नका. मानसीच्या राजहंसा, माझ्या मनीं अुडी घेऊं नका. जें कधीं काळीं घडायचें नाहीं त्यासाठीं रडायचें कशाला ? आजवर कोणत्याही पुरुषाच्या डोळ्याला डोळा भिडवितांना तुळशीची नजर चळली नाहीं, पापणी ढळली नाहीं. नवख्या नजरेचा नेम चुकविण्यासाठीं कधीं पदर सावरला नाहीं, कधीं जीव बावरला नाहीं. आज तुळशीचा अभिमान अुतरला. रायगडच्या राजाला पाहण्यासाठीं डोळ्यांत जिवाची प्रभा दाटली, ताजिमीसाटीं देहावर कांटेरी सभा थाटली. नजरेच्या अेकीच फिरतानी डोळ्यांत रूपरेखेची साठवण झाली, तुळशीला पदराचा आठवण झाली. पुन्हां आपल्याकडे पाहतांना नजरेची ज्योत पापणीनें मालविली, अुरींची लाज पदरानें पालवली. आपल्या देहाच्या स्पर्शानें माझा देह नटला, पण जीव हटला... "

प्रासयुक्त खटकेबाज वाक्यांच्या जोडयांनीं नटविलेल्या या भाषणांत सहजपणा, सहृदयता, भावनाविलास आणि अकृत्रिम काव्य किती भरलेलं आहे, आणि विशेषतः त्यांत नाटय आणि रसपरिपोषकता किती आहे हें लक्षांत घेतलं कीं या नवीन प्रयोगाबद्दल गडकऱ्यांची विशेष तारीफ करावीशी वाटते. "पतिरूपानें पूजिलेला पतिव्रतांचा पाठिराखा परमेश्वर", "पातिव्रतांची पुण्याअी पातकी पुरुषालाहि परमेश्वराच्या पदवीला पोचविते", "अुमललेल्या अुमेदिचा अुमराव", "मराठी मनांच्या माळावर मोत्यांचें पीक", "जिव्हाळयाच्या जुन्या गाण्याला जिते-

पणाच्या जमानें", असल्या अनुप्रासयुक्त वाक्यांचा अथवा "प्रेमाचें काव्य आणि काव्याचें प्रेम ", किंवा " सुखाचें स्वप्न आणि स्वप्नाचें सुख " असल्या प्रयोगांचा जो पोरकट छंद गडकऱ्यांना होता त्यापेक्षां 'शेर' बनविण्याचा हा त्यांचा नवा प्रयोग किती तरी अधिक हृद्य आणि स्वागतार्ह वाटतो. 'राजसंन्यास' नाटकांतील अेकाच प्रवेशांत हा अभिनव प्रयोग करून त्याचा नाद गडकऱ्यांनीं कां सोडून दिला तें कळत नाहीं.

तथापि शेर बांधण्याच्या त्यांच्या या प्रयत्नाचा दाखला देअून भाषेच्या बाबतींत नित्य नवं कांहीं तरी साधण्याची व प्रगति करीत राहण्याचा गडकऱ्यांची अिच्छा खचित सिद्ध करतां येअील. भाषेचे अितके नाना तऱ्हेच प्रयोग करणारे गडकरी हे अेकटे अेकच मराठी नाटककार म्हणावे लागतील. मराठी भाषा परोपरीनं पेलून दाखविण्याच्या त्यांच्या हौसेची व कर्तबगारीची तुलना करावयाची झाली तर निरोष्ठ रामायण रचणाऱ्या मोरोपंतांशीं करावी लागेल. खाडिलकरांच्या नाट्यकृतींवर व्याख्यान देतांना मीं आपल्याला असं सांगितलं होतं कीं 'मेनका' नाटकापासून ते अेक विपरीतच तुटक, हिंदकळणारी भाषा लिहूं लागले. 'सवाअी माधवराव यांचा मृत्यु' या त्यांच्या पहिल्या नाटकापासून 'द्रौपदी' पर्यंतच्या नाट्यकृतींतील त्यांची भाषाशैली चांगली होती. परंतु तिची वाढ अगर अुत्क्रांति झाली नाहीं. ती प्रारंभीं जितकी सफाअीदार जोरकस आणि परिणामकारक होती तितकीच अखेर बिघडेपर्यंत ती राहिली. किर्लोस्कर आणि देवल या दोघांची थोरवी मीं परोपरीनं वर्णन करून आपणांला सांगितली आहे. परंतु त्यांच्याहि भाषेबद्दल बोलावयाचं झाल्यास असंच म्हणावयास लागेल कीं त्यांच्या पहिल्या नाटकांत ती ज्या ठिकाणीं होती त्या ठिकाणींच ती शेवटपर्यंत राहिली. साधेपणा, निर्मळपणा, आणि प्रसाद हे या दोघा नाटककारांच्या भाषाशैलीचे गुण होते. या गुणांमुळें त्यांनीं जें जें लिहिलं तें तें हृदयंगमच वठलं. परंतु

त्यांच्या भाषाशैलीचा अमुक अेका प्रकारें विकास झाला असं म्हणायला जागा नाहीं. गडकऱ्यांच्या बाबतींत मात्र असा विकास स्पष्ट दिसतो.

गडकरी अेकीकडे नाट्य लेखन करीत होते आणि दुसरीकडे भाषेचा अभ्यास करीत होते. आजच्या नव्या लेखकांनीं गडकऱ्यांपासून शिकावेत असे त्यांचे कोणते गुण होते असं कुणीं मला विचारलं तर मीं सांगेन, दोन गुण होते. ध्यास आणि अभ्यास ! नाटकांत रंगावितां येतील अशा चमत्कृतिमय घटनांचा त्यांना ध्यास होता, आणि अशा घटना पेलणारी, मंत्रमुग्ध करून टाकणारी, जबरदस्त भाषा कमावली पाहिजे हें ओळखून ते साहित्याचा सतत अभ्यास करीत होते. त्यांच्याप्रमाणें भाषेचे चमत्कार करून दाखविण्याचा प्रयत्न त्यांच्या नंतर अनेकांनीं केला. परंतु तो प्रयत्न 'शिवधनुष्य' अुचलण्यासारखा होता. अभ्यासाच्या आणि तपश्चर्येच्या शक्तिवांचून तें करणारे रावण अुताणे पडले. तो अद्भुत पराक्रम 'रामच' करूं जाणे हें सिद्ध झालं. कारण राम गणेश गडकरी यांच्या चमत्कृतिमय भाषेच्या मागें सतत तपश्चर्या होती. ज्ञानेश्वरांच्या ओंवीपासून तों सगनभाअूच्या लावणीपर्यंत जी जी शक्ती आणि तेजस्विता मराठी भाषेंत प्रगट झालेली त्यांना आढळली त्या सर्वांचा अर्क काढून गडकऱ्यांनीं तो आपल्या भाषेंत ओतून आपली शैली बनविली होती.

आणि यांतच गडकऱ्यांचं अमरत्व आहे. असा काळ कदाचित् पुढें येअील कीं जेव्हां गडकऱ्यांचीं नाटकं, त्यांतील दोषांमुळें, प्रयोगरूपांत रंगभूमीवर कदाचित् फारशीं वावरणार नाहींत. तथापि श्राव्य काव्य म्हणून तीं निरंतर जगतील. तीं रंगभूमीवरून अंतर्धान पावलीं तरी वाचनालयांत आणि रसिकांच्या खोलींत नेहमीं राहतील. त्यांच्या नाटकांतील संवाद प्रमाणशून्य आणि समजावयास कठीण आहेत, परंतु तेदेखील अभ्यासू वाचकाला आनंद देतील. कारण बाणभट्टाच्या कादंबरींतील

समासांप्रमाणें गडकऱ्यांच्या लांब लांब पल्लेदार वाक्यांतील अेकेका अलंकाराचा व कल्पनेच्या भरारीचा पापुद्रा अुलगडून सौंदर्याचा गाभा हस्तगत करतांना वाचकांना विलक्षण आल्हाद वाटेल. जोंपर्यंत 'मराठी वाचक' नांवाची संस्था आहे तोंपर्यंत गडकऱ्यांची वाग्वैजयंती मराठी भाषेच्या दरबारांत अग्रस्थानीं राहील.

———

— ४ —

समारोप

कांहीं तुलनात्मक विचार

किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर आणि गडकरी या चौघांच्या नाट्यकृतींवर व्याख्यानं दिल्यानंतर कांहीं तुलनात्मक विचार माझ्या मनांत येतात. या चौघांत सर्वश्रेष्ठ कोण असा प्रश्न व्याख्यानांना आलेल्या अेका श्रोत्यानं माझ्याकडे लिहून पाठविलेला आहे. या प्रश्नाचं अुत्तर हें, कीं तें अुत्तर देणं कठीण आहे. किंवा मी असं म्हणेन कीं या चौघांपैकीं प्रत्येकानं कोणती विशेष कामगिरी केली आहे याचा आपण तुलनात्मक विचार केला तरच कदाचित् त्यांच्यांत सर्वश्रेष्ठ कोण या प्रश्नाचं बेतापुरतं समाधानकारक अुत्तर आपल्याला सांपडेल.

अण्णासाहेब किर्लोस्करांनीं फक्त अडीच नाटकं लिहिलीं. त्यांचं 'रामराज्य वियोग' सौभद्र नाटकाहूनहि सरस झालं असतं असं विधान कांहीं पुस्तकांत मला आढळलेलं आहे. परंतु या नाटकाचा जेवढा भाग अुपलब्ध आहे तेवढा काळजीपूर्वक वाचून माझं असं स्पष्ट मत झालेलं आहे कीं तें अेक सुमार नाटक ठरलं असतं. तें पूर्ण होअून रंगभूमीवर आलं असतं तर अण्णासाहेबांची कीर्ति वाढण्याअैवजीं तिला अुतरती कळा मात्र लागली असती. 'शाकुंतल' नाटक हा अुत्कृष्ट भाषांतराचा अेक नमुना अण्णासाहेबांनीं निर्माण केला. आणि 'सौभद्र' हें नाटक अैंशी टक्के स्वतंत्र सामाजिक नाटक लिहून ते अेक अत्यंत कुशल नाटककार ठरले.

श्रीयुत देवल यांनीं अेकंदर सात नाटकं लिहिलीं. त्यांपैकीं गाजलीं चार. या चारांपैकीं 'झुंजारराव' व 'मृच्छकटिक' हीं दोन अुत्कृष्ट भाषांतरं होतीं, 'संशयकल्लोळ' हें बेमालूम आतिमनोहर वेषांतर होतं, आणि 'शारदा' हें मराठी रंगभूमीवरील पहिलं यशस्वी स्वतंत्र सामाजिक नाटक होतं.

खाडिलकरांच्या नाटकांपैकीं पांच अगदीं निकृष्ट दर्जाचीं ठरलीं, सात चांगलीं व त्यांतलीं पांच विशेष चांगलीं समजावीं लागतील, आणि अेक—'कीचकवध'—केवळ अद्वितीय म्हणावं लागेल.

गडकऱ्यांनीं लिहिलेल्या पांच नाटकांपैकीं 'राजसंन्यास' अैतिहासिक होतं, बाकीचीं स्वतंत्र होतीं.

खाडिलकर आणि गडकरी यांचं अेकहि नाटक भाषांतरित नाहीं. अुलट, किर्लोस्कर आणि देवल यांनीं भाषांतराच्या कामांत अपूर्व कौशल्य दाखविलं. गडकऱ्यांच्या अंगीं संविधानकाच्या रचनेबाबतची —प्लॉट बिल्डींगच्या बाबतींतील—शक्ति तोकडी होती. ही शिल्पशक्ति देवलांनीं 'शारदा' नाटक लिहितांना दाखविली, किर्लोस्करांच्या 'सौभद्र' नाटकांत प्रकर्षानं दिसली, परंतु या शिल्पशक्तीचा विशेष प्रत्यय खाडिलकरांच्या नाटकांत येतो. नाट्यतंत्रांतील कौशल्याच्या बाबतींत किर्लोस्कर, देवल आणि गडकरी या तिघांहूनहि किती तरी वरचा नंबर खाडिलकरांना द्यावा लागेल. त्यांच्या लेखनाच्या शिशिरावस्थेंतील नाटकं वगळून बोलायचं म्हटलं तर प्रयोगाची रंगत कशी साधावी ही गोष्ट खाडिलकरांच्या अितकी दुसऱ्या कुणालाच समजली नव्हती.

नाट्यानुकूल संवाद लिहिण्याच्या बाबतींत प्रत लावतांना गडकऱ्यांना सर्वांत खालची जागा द्यावी लागेल. त्यांच्या वरचा नंबर खाडिलकरांना देतां येअील. त्यांच्याहि नाटकांतल्या संवादांत प्रदीर्घता आढळते, तथापि ती रसहानि करणारी नाहीं. छोटे छोटे मार्मिक खुसखुशीत संवाद

लिहिण्याच्या बाबतींत किर्लोस्कर आणि देवल या दोघांनींहि कमालीचं कौशल्य दाखविलं, आणि त्यांच्यापैकीं अुजवा कोण आणि डावा कोण हें ठरविणं फार कठीण जाअील. माझं मत आपल्याला अैकायचंच असेल तर तें असं आहे कीं किर्लोस्करांपेक्षां देवलांचं गद्य अधिक निर्दोष होतं, व म्हणून त्यांच्या नाटकांतले संवाद अधिक सरस म्हणावे लागतील.

पद्यरचनेसंबंधीं विचार करूं लागल्यावर ज्या अेका गोष्टीचं आश्चर्य वाटतं ती ही कीं, या बाबतींतहि गडकऱ्यांना खालची जागा द्यावी लागेल. आधुनिक मराठी कवींमध्यें गडकऱ्यांना फार उच्च स्थान आहे. परंतु ज्या नाटकांतील पद्यरचना त्यांनीं स्वतः केली त्यांतली त्यांची कविता कांहीं विशेष हृदयंगम वठलेली नाहीं. त्या मानानं खाडिलकरांनीं अधिक प्रशंसनीय करामत करून दाखविली. नाटकांतील पद्यांखेरीज त्यांनीं कवितेची अेकहि ओळ लिहिली नाहीं. ‘कवि कृष्ण’ अशी किताबत जरी त्यांनीं स्वतःला बहाल केली होती तरी ते कवि नव्हते, आणि त्यांच्या नाटकांतलीं कित्येक पदं अगदीं टाकाअू आहेत. तथापि हें सारं झालं तरी आपल्याला मान्य केलंच पाहिजे की, ‘मानापमान’ ‘विद्याहरण’ आणि ‘स्वयंवर’ या तीन नाटकांत मिळून खाडिलकरांचीं दहा पंधरा पदं अशीं वेंचावीं लागतीलच कीं, कल्पनाविलास, नादमाधुर्य, आणि शब्दसौष्ठव या तिन्ही गुणांनीं तीं ओतप्रोत नटलेलीं आहेत. अर्थात् पद्यरचनेच्या बाबतींत किर्लोस्कर आणि देवल यांचं स्थान अगदीं शिखरावरचं आहे; आणि पुन्हां या बाबतींतहि त्यांच्यापैकीं अुजवा कोण आणि डावा कोण तें सांगणं सोपं नाहीं. आणि पुन्हां माझं मत केवळ अेक मत म्हणून सांगण्याची आपली परवानगी असेल तर मी असं म्हणेन, कीं, संस्कृतप्रचुर व साधी सुबोध मराठी अशा दोन्ही प्रकारच्या पद्यरचनेंत किर्लोस्कर व देवल या दोघांनींहि सारखंच सव्यसाचित्व दाखविलं असलं तरी देवलांच्या पद्यरचनेंत कित्येक ठिकाणीं झालेला साधे-

पणाचा अतिरेक लक्षांत घेतां त्यांच्याहून किर्लोस्कर अधिक श्रेष्ठ होते असं म्हणावं लागेल.

किर्लोस्करांचं 'शाकुंतल' नाटक सरळ भाषांतर होतं. 'सौभद्र' आणि अपूर्ण 'रामराज्य–वियोग' या नाटकांत त्यांच्या कल्पकतेचा मोठा भाग होता—'सौभद्र' मध्यें तर फारच मोठा होता—तथापि या नाटकांचीं कथानकं पौराणिक असल्यामुळें त्यांना स्वतंत्र नाटक ही संज्ञा देतां येणार नाहीं; आणि किर्लोस्करांची अलौकिक थोरवी मान्य करतांनाहि त्यांनीं अेकाहि संपूर्ण स्वतंत्र नाटक लिहिलं नाहीं ही गोष्ट नमूद केली पाहिजे. देवलांनीं मात्र 'शारदा' हें स्वतंत्र नाटक लिहिलं, व तें पहिलं सामाजिक, पुरोगामी आणि यशस्वी नाटक असल्यामुळें मराठी रंगभूमीच्या अितिहासांत त्याचं महत्त्व फार आहे. खाडिलकरांच्या नाटकांची संख्या सर्वांत मोठी असूनहि त्यांत 'मानापमानं' येवढी अेकच स्वतंत्र कृति आहे. मात्र या नाटकाचं वर्णन सामाजिक असं करतां येणार नाहीं. कल्पनारम्य नाटकांच्या 'रोमान्स'च्या सदरांत तें घालावं लागेल. या बाबतींत गडकरी श्रेष्ठ ठरतात. कारण अैतिहासिक कथानकावर अधारलेलं त्यांचं 'राजसंन्यास' आणि कल्पनारम्य कथानकाचं 'पुण्यप्रभाव' वगळल्यास त्यांचीं बाकीचीं तिन्ही नाटकं स्वतंत्र होतीं, व सामाजिक विषयांवरचीं होतीं.

समाजजागृतीचा प्रश्न काढला तर मात्र गडकऱ्यांबद्दल असं म्हणावं लागेल कीं 'भावबंधन' नाटकाचा विषय प्रेमविवाह असल्याचा भास झाला तरी त्याबद्दलचा अुत्कट प्रचार त्यांत नाहीं; आणि 'प्रेमसंन्यास' नाटक विधवाविवाहाचा पुरस्कार करण्यासाठीं त्यांनीं लिहिलं असं मानण्याची रूढी पडली आहे, पण त्या नाटकाचा संकलित परिणाम म्हणून जर कोणती कल्पना वाचकांच्या अगर प्रेक्षकांच्या मनांत तरंगत रहात असेल तर ती ही कीं लग्नबंधनांत सुख वाढण्याअैवजीं दुःख वाढलेलं आहे,

आणि या जगांत बहुतेक माणसं सुखासाठीं अुसासे टाकीत आहेत ! या नाटकांतला कमलाकर अेके ठिकाणीं म्हणतो, “ जयंत, वसंत, पद्माकर आणि मी, सारे आपापल्या सुखाचीं साधनें श्वासाच्या अंतरावरच असूनहि अुगाच विवेकाचे प्राणायाम करीत बसलों आहोंत ! आणि हें सारें कां ? तर केवळ लग्नबंधनासाठीं ! प्रत्येक मनुष्य आपल्या मूर्खपणानें फार झालें तर स्वतःच्या कुटुंबाच्या सुखाचा नाश करील; पण ज्या महात्म्यानें ही लग्नबंधनाची कल्पना शोधून काढली त्यानें मात्र आपल्या अतुल मूर्खत्वानें साऱ्या मानवी कुटुंबाच्या सुखाची धूळधाण करून ठेवली आहे. ” ‘ अेकच प्याला ’ लिहिण्यांत मात्र दारूच्या दुष्परिणामाकडे समाजाचं लक्ष वेधण्याचा गडकऱ्यांचा हेतु असेल. पण गडकऱ्यांच्या अेकंदर नाट्य-लेखनाचा साकल्यानं विचार केला तर समाजजागृतीच्या तळमळीनं ते लेखनाला प्रवृत्त झाले होते असं म्हणतां येणार नाहीं. देवलांच्या ‘शारदा’ नाटकांत ही तळमळ अधिक स्पष्ट दिसते. पण तरी देखील त्यांच्या अेकंदर सात नाटकांत या तळमळीनं लिहिलेलं हें अेकच नाटक होतं हें लक्षांत घेतल्यास असंच म्हणणं भाग आहे कीं समाजजागृति हा देवलांच्या नाट्यलेखनाचा विशेष नव्हता. किर्लोस्कर तर देवलांच्या आधींच्या काळां-तले. त्या काळांत समाजजागृतिसाठीं नाटक लिहावीं याची पुसट कल्पना देखील कुणाला नसेल. किर्लोस्कर आणखी जगले असते तर कदाचित त्यांच्या मनांत ही कल्पना डोकावली असती. पण खरं म्हणजे ज्या अुद्दे-शानं अण्णासाहेबांनीं नाटकाचा अेक नवीन प्रकार रंगभूमीवर आणला तो अुद्देशच फार निराळा, आणि अेक प्रकारें अधिक भव्य होता. समा-जाला जागृत करण्यासाठीं नव्हे तर नवी आधुनिक मराठी रंगभूमि जन्माला घालण्यासाठीं ते पुढें सरसावले होते ! ज्या चार थोर नाटककारांचा आपण विचार करीत आहोंत त्यांतले अेक खाडिलकरच असे होते कीं, समाजाला जागृत करण्याच्या प्रतिज्ञेनं त्यांनीं लेखणी अुचलली, आणि

प्रारंभापासून अखेरपर्यंत त्या प्रतिज्ञेसाठींच ती चालविली. कथानका अुभारण्याची व बांधण्याची शिल्पशक्ति व प्रयोगाची रंगत साधण्याचं कसब या दोन गोष्टींत ज्याप्रमाणें खाडिलकर सर्वश्रेष्ठ ठरतात, त्याप्रमाणेंच समाजजागृतीच्या हेतूनं सदैव नाट्यलेखन करणारे म्हणून त्यांची सर्वश्रेष्ठता मान्य करावी लागेल.

नाट्यप्रयोग बसविणाऱ्या माणसाला हल्लीं आपण 'दिग्दर्शक' अशा मोठ्या गौरवपूर्ण नांवानं ओळखतों. पूर्वी 'मास्तर' हा साधा शब्द वापरीत असत. या शब्दाची अुपाधि गडकऱ्यांना लागली होती. 'गडकरी मास्तर' या नांवानंच कितीतरी लोक त्यांना ओळखीत असत. पण त्याचं कारण ते दुसऱ्याच्या किंवा स्वतःच्या नाटकाच्या तालमी घेत असत हें नव्हे, तर नाटक कंपनींतल्या मुलांच्या शिकवण्या ते करीत असत हें होय. गडकरी 'ता. मा.' (तालीम मास्तर) नव्हते; तर 'शा. मा.' (शाळा मास्तर) होते. माझ्या मनांत कित्येकदां असं येतं कीं गडकरी तालीम मास्तर म्हणजे दिग्दर्शक असते तर फार बरं झालं असतं. कारण त्यांनीं स्वतःच्या नाटकांच्या तालमी घेतल्या असत्या तर त्यांच्या पात्रांचे प्रदीर्घ संवाद किती अडचणींचे व रसभंग करणारे आहेत व कित्येक प्रवेशांत दृश्य काव्य किंचितहि नसून केवळ श्राव्य गद्य किती भरलेलं आहे तें त्यांचं त्यांनांच अुमजलं असतं; आणि मग कदाचित् त्यांनीं आपलीं नाटकं सुधारून अधिक प्रयोगयोग्य केलीं असतीं. गडकरी केवळ लेखक होते, दिग्दर्शक नव्हते. असते तर त्यांच्या नाट्यलेखनाला फार निराळं स्वरूप आलं असतं.

किर्लोस्कर, देवल, आणि खाडिलकर हे तिघे मात्र जसे प्रतिभासंपन्न लेखक होते तसेच कुशल दिग्दर्शकहि होते. अण्णासाहेब आपल्या नाटकांच्या तालमी कशा घेत असत त्याची तपशीलवार माहिती अुपलब्ध असली तर मला माहीत नाहीं, पण त्यांनीं नुसतीं नाटकं लिहिलींच नाहीं

न॰ तीं अुत्कृष्टपणें बसवून घेतली ही गोष्ट त्यांच्या चरित्रांत नमूद केलेली ॰ढळते. श्रीयुत देवल यांची नाटककार म्हणून जितकी ख्याति झाली ॰तकीच—तें कां, त्याहून अधिक—दिग्दर्शक म्हणून झाली. देवल मास्तरांच्या ॰ट तयार करण्याच्या हातोटीसंबंधी आठवणी सांगतांना श्री. बोडस आणि श्री. बालगंधर्व यांच्या सारखे नट सद्‌गदित होतात. रंगभूमीवरील उच्चारांच्या, हावभावांच्या अितकंच नव्हे तर रसानुकूल गायनाच्या बाबतींत देवल मास्तरांचा म्हणून अेक स्वतंत्र पंथ निर्माण झाला. अशीच ॰मागिरी खाडिलकरांनींहि केली. ते अत्यंत कुशल दिग्दर्शक होते. ॰यांच्या नाटकांच्या प्रयोगाच्या यशाचं फार मोठं श्रेय त्यांच्या या कौशल्याकडे जातं.

या अेकदर तुलनात्मक विवेचनाचा निष्कर्ष निघतो तो असा, कीं ॰र्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी यांमध्यें नाटककार या नात्यानं ॰डकरी सर्वांत निकृष्ट होते; पण भाषेची अुपासना आणि तपश्चर्या कर॰ारे प्रतिभासंपन्न लेखक म्हणून मात्र ते या चौघांत सर्वश्रेष्ठ ठरतील. ॰र्लोस्कर, देवल, आणि खाडिलकर हे तिघेहि सरस नाटककार ॰णि निपुण दिग्दर्शक म्हणावे लागतील; पण त्यांत खाडिलकरांचं ॰ान सगळ्यांत वरचं ठरेल, आणि त्यांचा समाजजागृतीचा प्रशंस॰॰ हेतु लक्षांत घेतल्यावर त्यांच्या स्थानाची अुंची आणखी थोडी वाढ॰ ॰ी लागेल. देवलांचा नंबर खाडिलकर आणि किर्लोस्कर या दोघांमध्यें ॰ॅ तरी येअील. अेक लक्षांत घेण्यासारखी गोष्ट ही कीं गडकरी सर्वांत निकृष्ट ना॰ककार असूनहि त्यांच्या नाटकांची छाप मराठी रंगभूमीवर कित्येक ॰ होती, व त्यांचा कित्ता गिरवून नाटकं लिहिण्याचा प्रयत्न अनेकांनीं ॰ला, या अर्थानं त्यांचं म्हणून अेक स्वतंत्र युग गाजलं. किर्लोस्कर ॰णि खाडिलकर यांचींहि युगं मराठी रंगभूमीच्या अिति॰ ॰ासांत वर्णावीं लागतील. देवलांचं स्वतंत्र युग मात्र झालं नाहीं.

यासाठींच त्यांच्या नाट्य कृतींवर व्याख्यान देतांना मीं त्यांना चंद्राची अुपमा दिली. किर्लोस्कर, खाडिलकर, आणि गडकरी हे प्रखर तेजानं तळपले व युगकर्ते ठरले. देवलांचा प्रकाश चंद्रिकेसारखा आल्हादकारक होता. मराठी रंगभूमीच्या भक्तांना त्यांचा कधीं विसर पडणं शक्य नाहीं अितके गुण त्यांच्या नाट्यकृतींत खचित होते; पण त्यांचं स्वतंत्र युग झालं नाहीं. किर्लोस्कर, खाडिलकर, आणि गडकरी या तीन युगकर्त्या नाटककारांत अग्रपूजेचा मान कुणाला द्यायचा हें ठरवायचं असेल, आणि तें ठरवितांना त्या त्या नाटककाराची रंगभूमीला अुपकारक झालेली सर्व प्रकारची कामगिरी लक्षांत घेतली पाहिजे हें मान्य असेल तर ज्या किर्लोस्करांनीं नुसतं सुंदर नाट्य लेखनच केलं नाहीं, तर खाडिलकर आणि देवल यांच्या प्रमाणें अुत्तम नट तयार करून शिवाय रंगभूमीवर नट म्हणूनहि पदार्पण केलं, अेका नाटक कंपनीची स्थापना करून तिचा व्यवहार कुशलतेनं चालविला, संघटनेचं चातुर्य दाखविलं, आणि विशेष म्हणजे मराठी रंगभूमीला व तिच्या सेवकांना सामाजिक सन्मान आणि प्रतिष्ठा मिळवून दिली, त्या अण्णासाहेब किर्लोस्करांचीच अग्रपूजा रसिकांनीं केली पाहीजे !